Rinaldo de Fernandes

A História de CHICO BUARQUE

Guia para o fã, o professor
e o estudante

A História de Chico Buarque

Guia para o fã, o professor e o estudante

Rinaldo de Fernandes

ÍNDICE

PARTE I - A HISTÓRIA DE CHICO BUARQUE: GUIA PARA O FÃ, O PROFESSOR E O ESTUDANTE

Dos anos 40 a meados dos anos 60

Francisco Buarque de Hollanda nasce, em 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro.

Filho do paulista Sérgio Buarque de Holanda (intelectual ilustre, autor do clássico *Raízes do Brasil*) e da carioca Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda (pianista amadora).

A família Buarque de Holanda passa a morar, em 1946, em São Paulo (o pai de Chico vai dirigir o Museu do Ipiranga).

Mudança da família, no início dos anos 50, para a Itália (Sérgio Buarque vai dar aulas na Universidade de Roma).

Chico estuda, em Roma, numa escola americana. Aprende inglês e italiano.

Em 1957, Chico passa a morar na rua Buri, no Pacaembu, em São Paulo. Entra para o Colégio Santa Cruz. Apaixona-se por futebol e descobre a literatura. Publica crônicas – gênero inicialmente de sua preferência – num pequeno jornal do colégio. Lê – o pai o estimula – ficcionistas franceses do século XIX e do XX, interessando-se, em seguida, por autores russos e brasileiros. Dirá sobre essa questão (em entrevista a Augusto Massi):

> "A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos, como Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em francês, [...] Dostoiévski, Tolstói [...]. Mais prosa do que poesia: meu conhecimento de francês sempre foi suficiente para prosa e insuficiente para poesia. Eu me lembro de, lá pelos 18 anos, ir para a Faculdade de Arquitetura com esses livros em francês, o que era uma atitude um pouquinho esnobe. Talvez para me valorizar dentro de casa ou talvez para agradar meu pai. [...] Eu tinha amigos com quem falava e discutia literatura em francês. Era uma atitude um pouco exibicionista, até que um colega me deu uma debochada: 'Mas você só vem com esses livros para cá, por que não lê literatura brasileira?' Eu respondi: 'Você tem razão'. E comecei a ler o que não havia lido até então, de Mário de Andrade, Oswald de Andrade até Guimarães Rosa, por quem me apaixonei. Guimarães Rosa talvez seja esse marco para mim. Foi uma descoberta. Durante um bom tempo, queria escrever como Guimarães Rosa. Participei de diversos concursos de contos naquela época, textos cheios de neologismos."

É aprovado, em 1963, no vestibular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (Chico, já envolvido com música, não irá concluir o seu curso de Arquitetura, abandonando-o no terceiro ano).

Participa do *Primeira audição*, gravado em São Paulo em outubro de 1964. *Primeira audição* é o piloto do programa *O fino da bossa*, que estreia na TV Record em maio de 1965 (é apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues). *O fino da bossa* tem origem num show promovido por estudantes em maio de 1964 (o show gera um disco que terminaria entrando para a história da MPB). Os shows promovidos por universitários no período prenunciam a chamada

Era dos Festivais.

Em 1965, musica *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. O poema é encenado primeiro em São Paulo, no Teatro da Universidade Católica, e posteriormente na Europa. Chico viaja – é um dos violonistas – com *Morte e vida severina* pela Europa.

Lança seu primeiro disco, um compacto contendo “Pedro pedreiro” e “Sonho de um carnaval”, em maio de 1965.

Passa a morar no Rio de Janeiro em julho de 1966.

Participação nos festivais da canção

“Sonho de um carnaval”

“Sonho de um carnaval”, cantada por Geraldo Vandré, concorre (sem ser classificada) em abril de 1965 no festival da TV Excelsior vencido por Edu Lobo e Vinicius de Moraes com “Arrastão”, defendida por Elis Regina.

“A banda”

Em outubro de 1966, “A banda”, de Chico, e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, vencem o II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. “A banda” tirou o primeiro lugar, mas, pela divisão do público, houve um acerto (a partir de uma proposta de Chico) para premiar as duas canções. Zuza Homem de Mello vai narrar da seguinte forma o episódio:

> “Alguns jurados sentiam que ‘Disparada’ era a melhor música mas votaram em ‘A banda’. O que se percebeu é que havia uma absoluta divisão do júri. Os votos foram contados. ‘A banda’ tinha sete votos, ‘Disparada’ tinha cinco. Seria essa a decisão final. Roberto Freire entregou o resultado a Paulinho Machado de Carvalho [um dos donos da TV Record] do lado de fora e ouviu: ‘Roberto, houve um impasse terrível. O Chico se nega a receber o prêmio’. ‘Mas por quê?’. ‘Ele se nega. Disse que se for votada ‘A banda’ ele devolve o prêmio em público’. Ambos entraram na sala dos jurados. O que teria acontecido? Enquanto o júri estava decidindo, Chico Buarque, já desconfiado de que iria ganhar, ouviu alguém afirmar: ‘Você ganhou’. Parecia uma grande notícia, mas Chico foi para perto de Paulinho Carvalho e disse: ‘Olha aqui, não deixa eu ganhar de ‘Disparada’. Eu não posso levar esse prêmio sozinho’. ‘Como? O júri é que decide’. ‘O júri pode decidir o que quiser. Eu não quero levar esse prêmio sozinho. Se ‘A banda’ for a primeira, eu devolvo o prêmio em público’. Era uma decisão irrevogável. Paulinho viu que era sério, subiu correndo ao terceiro andar do predinho onde o júri estava reunido e, quando entrou na sala, disse: ‘Tenho uma novidade pra vocês. O Chico acaba de me comunicar que de jeito nenhum leva esse prêmio sozinho’. A surpresa gerou um tremendo alvoroço. Os jurados já tinham dado suas notas, havia uma decisão já entregue. Paulinho ponderou que a plateia estava dividida e as duas músicas estavam tão perto, que o melhor era mesmo o empate, pois qualquer um que perdesse seria um desastre para a empresa: metade ia achar maravilhoso e a outra metade ia achar péssimo. O melhor seria arrumar o empate: o objetivo do festival era fazer com que as músicas crescessem e virassem sucesso. Finalmente, decidiu-se então pelo empate e pela divisão do prêmio entre os compositores das duas músicas.”

Carlos Drummond de Andrade diz sobre “A banda”, em crônica publicada no *Correio da Manhã* alguns dias depois de a canção ser premiada no festival:

> “A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor.”

Nelson Rodrigues dirá, em *O Globo*, que, ao ouvir a “marchinha genial” de Chico, teve vontade de sair de casa, de “sentar no meio-fio e começar a chorar”.

Rubem Braga também se manifesta – considera Chico naquele momento “a coisa mais importante em matéria de música popular”. E conclui, enternecido: “‘A banda’ é algo que todo mundo entende e que emociona todo mundo... é uma boa crônica, cheia de poesia”.

Com 23 anos, Chico recebe o título de cidadão honorário de São Paulo.

“Carolina”

“Carolina” fica em terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo em outubro de 1967. O primeiro lugar vai para “Margarida”, de Gutemberg Guarabira, e o segundo para “Travessia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant.

“Roda viva”

No III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record em outubro de 1967, Chico tira o terceiro lugar com “Roda viva”. O primeiro lugar sai para “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinan. “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, fica em segundo e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, em quarto.

Os festivais da canção tornam-se, no período, eventos da maior importância. Adélia Bezerra de Meneses observa que a “floração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo de estudantes, refletia bem o clima da época: canalizavam parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida de participação da juventude”.

Zuza Homem de Mello faz uma avaliação mais do ponto de vista de quem promovia os eventos:

> “Para Paulinho de Carvalho, o festival era um espetáculo que produzia um confronto entre as várias correntes. Independentemente do aspecto musical, ele via aqueles cantores como personagens do espetáculo jogando uns contra os outros, simbolizando posições definidas onde cada um representava um papel: o do bandido, do mocinho, do pai da moça, do fortão, do coitadinho. A disputa entre intérpretes deu uma grande força ao segundo Festival como ainda daria ao terceiro. Esses fatores envolviam o espectador como num espetáculo. Era o que a Record pretendia fazer. De outro lado, alguns compositores sentiram que, com a penetração na TV, o Festival sedimentara a música brasileira popularmente, criando-se a ideia de usar a música como instrumento para uma revolução socialista.”

“Bom tempo”

Chico, com “Bom tempo”, tira o segundo lugar na I Bienal do Samba da TV Record, realizada em junho de 1968 (houve quem achasse “alienada” essa canção). Baden Powell e Paulo César Pinheiro vencem a Bienal com “Lapinha”.

“Sabiá”

“Sabiá” vence, em setembro de 1968, no Rio (Maracanãzinho), a fase nacional do III FIC (Festival Internacional da Canção), promovido pela TV Globo. A canção de Chico e Tom Jobim é, na oportunidade, bastante vaiada. Motivo: o público exigia nas letras uma relação mais direta

com a realidade do país (caso de "Pra não dizer que não falei de flores", de Geraldo Vandré, que ficou em segundo lugar).

Zuza Homem de Mello assim narra a reação de Vandré e do público no momento em que, anunciado o resultado, "Pra não dizer que não falei de flores" é reapresentada:

> "O nome de Vandré era clamado em peso. Quando Hilton Gomes anuncia o segundo lugar, 'Pra não dizer que não falei de flores', o público deduz que 'Sabiá' seria a vencedora. Fica todo mundo de pé para vaiar a decisão. Vandré surge, caminha sob vaias para o microfone mas, antes de cantar, tenta contemporizar: 'Olha, sabe o que eu acho? Eu acho uma coisa só: Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda merecem o nosso respeito'. Totalmente inútil. As vaias redobram. Se havia alguma dúvida quanto à vitoriosa, deixa de haver. A multidão se comporta como uma gigantesca legião de mosqueteiros, no ponto de contra-atacar cegamente à primeira estocada. Sem querer, Vandré dá a pontada: 'A nossa função é fazer canções. A função de julgar, nesse instante, é do júri que ali está'. Foi a conta. As vaias vêm com fúria inusitada. 'Por favor, por favor... Tem mais uma coisa só. Pra vocês que continuam pensando que me apóiam vaiando...'. A multidão responde ensandecida: 'É marmelada, é marmelada, é marmelada...'. 'Gente, gente, por favor...'. 'É marmelada, é marmelada...'. Vandré solta a frase que se celebrizou: 'Olha, tem uma coisa só, a vida não se resume em festivais'."

Ainda em relação a "Sabiá": Adélia Bezerra de Meneses entende que na canção de Chico e Jobim (cuja primeira estrofe diz: "Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar/ Uma sabiá") há uma "crítica fina que se abrig[a] na proposta de uma *canção de exílio* feita a partir da própria terra". Comparando "Sabiá" com a "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, Adélia irá acrescentar:

> "Enquanto a 'saudade' de G. Dias tinha uma dimensão sobretudo geográfica, aqui a distância que separa o eu poético da terra natal não é apenas espacial, mas temporal. Essa tensão entre passado e futuro (saudade e anseio de voltar) leva a escamotear totalmente o presente, que não existe, sendo marcado pela negação: não dá, não há [aqui a ensaísta está se referindo aos versos da canção que afirmam: 'Sei que ainda vou voltar/ Vou deitar à sombra/ De uma palmeira/ Que já não há/ Colher a flor/ Que já não dá']."

A relação com os tropicalistas

Com o Tropicalismo, abala-se a amizade de Chico com Caetano Veloso (os dois se conheciam desde 1965). Caetano – detalha o jornalista Humberto Werneck – reconhece que houve "uma baixa frequência de encontros, a abertura de um parêntese nas conversas, um momento de desconfiança", e acrescenta: "Nós queríamos também uma coisa que fosse, de algum modo, feia, enquanto Chico permaneceu realizando só o que era bonito".

No confronto com os tropicalistas ou simpatizantes do movimento, quatro episódios, três contra e um "a favor" de Chico, marcam o período.

O primeiro episódio contra é a declaração de Augusto de Campos de que Chico, antes de se preocupar com o subsolo ou as engrenagens do sucesso (refere-se, no caso, a *Roda viva*), deveria ter mais cuidado era com a "chicolatria" (Augusto vai dizer depois que em Chico aprecia a "elegância", a "inteligência", a "sutileza", além do "rimário muito virtuosístico"); o segundo é a declaração de Tom Zé de que Chico era o "avô" dos tropicalistas; o terceiro episódio se dá na última eliminatória do IV Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), em dezembro de 1968: o jornalista Adones de Oliveira afirmou na *Folha de S. Paulo* que Gilberto Gil, presente ali no Teatro Paramount, gritou "Superado! Superado!" quando Chico cantava "Benvinda" (Gil dará uma versão diferente: "Eu estava no meio da plateia com Sandra, minha mulher, e quando algumas pessoas começaram a vaiar eu me levantei e gritei: 'Não se incomode não, Chico, você é lindo, não ligue pr'esses babacas não!'"). Chico reage aos que o consideram "passadista" produzindo um artigo intitulado "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha".

O episódio "a favor" de Chico foi a vaia que em junho de 1968 Caetano e Gil receberam num debate na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (onde Chico havia estudado). O poeta Décio Pignatari, ali no auditório, teria "vaiado as vaias".

No início da década de 80, em entrevista a uma revista de Salvador (chamada *Código*), Caetano reconsidera sua opinião a respeito de Chico: "Ele anda pra frente arrastando a tradição, e isso é bem do signo dele, que é Gêmeos". Mais tarde, no livro *Verdade tropical* (1997), dirá:

> "Chico foi, em todas as oportunidades, o mais elegante, discreto e generoso de todos os nossos colegas. Conheço-o bem e sempre soube que é isso que ele é, além de um virtuoso das rimas e dos ritmos verbais: um sujeito excepcionalmente elegante, discreto e generoso. À época mesma em que o enfrentamento de nossos projetos se deu, eu não tinha dele outra imagem."

Caetano dá a entender, em seu livro, que a "dificuldade" que houve no relacionamento dos tropicalistas com Chico resultou em "crescimento", em ganhos, em termos de criatividade, para ambos os lados.

Ainda em relação ao confronto dos tropicalistas com o autor de "Carolina", afirma Humberto Werneck (após uma "bateria de conversas com Chico"):

> "Chico não acha que Gil e Caetano tenham sido responsáveis pelos ataques que recebeu, e que às vezes resvalavam para o terreno pessoal. [...] Acredita que as agressões partiram de linhas auxiliares do Tropicalismo, entre elas Augusto de Campos, Décio Pignatari e parte da imprensa, especialmente de São Paulo, que na época o

teriam escolhido para inimigo principal do movimento. Para Chico, foi um choque e uma surpresa. Afinal, era amigo de Gil e Caetano, com quem se encontrava quase diariamente em casa do letrista Torquato Neto, no Rio, num clima nada vanguardeiro.”

A peça *Roda viva*, o AI-5

O jovem bem comportado, de olhos verdes (a "única unanimidade nacional", no dizer de Millôr Fernandes), que havia feito a nostálgica "A banda", tem a imagem arranhada em janeiro de 1968 com a estreia no Teatro Princesa Isabel, no Rio, da peça *Roda viva*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Nela os atores faziam respingar no público o sangue de um fígado.

A peça foi considerada agressiva, ousada. Houve quem atribuísse a agressividade às "liberdades" do diretor José Celso com o texto de Chico, que, no entanto, segundo o próprio diretor, "apoiou tudo, não interferiu em nada". Chico confirma que acompanhou a direção, que esteve nos ensaios: "[...] Eu acompanhava todos os ensaios. Cheguei a fazer músicas na hora do ensaio para complementar a peça. Não fui inocente".

Roda viva, quando encenada no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, foi invadida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que despedaçou o cenário e investiu contra os atores e o público (Chico irá dizer à jornalista Regina Zappa que ficou sabendo depois, num depoimento que prestou ao DOPS, que a peça que ia ser invadida era *Feira paulista de opinião*, na qual havia uma cena em que um indivíduo defecava num capacete – portanto, houve um "engano" por parte do CCC).

Roda viva teve curta temporada, encerrando-se em Porto Alegre, quando dois atores foram apanhados por agentes e levados para um matagal (falou-se em sequestro).

Ainda sobre *Roda viva*. Iná Camargo Costa considera a peça "relevante": "[...] Chico Buarque expõe [...] a tese de que o artista desenraizado e sem convicções firmes transforma-se em joguete nas mãos dos agentes de um sistema (o mercado) que nem sequer compreende". Sobre o espetáculo montado por José Celso Martinez Corrêa, a estudiosa diz: "O dramaturgo seguia um caminho e o diretor cumpriu outro". Diz ainda:

> "Não tendo o espetáculo interesse em fazer uma crítica mais elaborada sobre o sistema que lhe deu vida, restringe-se a contar uma história com pretensões edificantes, *agredindo* o público, previamente *culpado* pela própria alienação. Daí a profusão de símbolos católicos 'profanados' com ousadia discutível, cenas que despertam reações de repugnância, como a devoração de um fígado cru, e até mesmo agressões físicas como sentar no colo de espectadores, sujar suas roupas, etc."

E conclui:

> "[...] Aquela participação proposta no texto, de caráter inclusive lúdico, através da qual o público poderia, por exemplo, participar [de um] abaixo-assinado ou [de uma] passeata (como acontecia na revista ou no cabaré que inspirou Brecht), não apenas ficou vetada pela agressão como ficou eliminada do espetáculo até mesmo enquanto *possibilidade*."

Em junho de 1968, no Rio de Janeiro, Chico participa da Passeata dos Cem Mil.

É decretado, em 13 de dezembro de 1968, o AI-5. Até aqui, o regime militar tolerava as manifestações de artistas e intelectuais de esquerda. O ensaísta Roberto Schwarz, em texto escrito entre 1969 e 1970, trata dessa questão. Ele observa que, "apesar da ditadura da direita", houve entre 1964 e 1969 uma "relativa hegemonia cultural da esquerda no país". Observa ainda:

> “Torturados e longamente presos [em 64] foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidade. Durante estes anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista.”

Chico vai para a Europa em janeiro de 1969. Na Itália, onde fica exilado, faz uma série de shows com Toquinho.

Em março de 1970, volta para o Brasil.

Os anos 70

Chico compõe o samba “Apesar de você” (1970), que irá se tornar – como já acontecera com “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré – uma espécie de hino contra a ditadura. O samba seria uma *homenagem* ao presidente Garrastazu Médici. Chico, interrogado para explicar quem era o “você” do texto, teria dito: “É uma mulher muito mandona, muito autoritária” (à Regina Zappa, ele assim irá explicar a palavra e o título do samba: “O você era tudo, era o sistema, não o general [...]. E *Apesar de você* também é tudo, é o contexto”). O compacto de que fazia parte o samba é retirado das lojas pelos censores – o Exército chega a destruir os discos estocados na gravadora.

Lança o disco *Construção* (1971), em que a crítica social passa a ser ainda mais veemente.

Em novembro de 1972, faz, com Caetano Veloso, show histórico no Teatro Castro Alves, em Salvador.

Compõe as músicas e fica com o papel principal do filme *Quando o carnaval chegar* (1972), de Cacá Diegues (em 1967, já tivera participação como ator em *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman). Chico ainda fará músicas para diversos filmes.

Affonso Romano de Sant’Anna, em 1973, mostra num ensaio que as composições de Chico podem ser divididas em duas fases: “A primeira seria exemplificada por seus três primeiros *long playings* e a segunda pelo disco mais recente: *Construção*. Entre uma fase e outra está a peça *Roda viva*, encenada em 1968, sinal de ruptura com a imagem de bom moço que o sistema publicitário queria impor ao poeta”. Na primeira fase, o poeta “se encontra em disponibilidade, *à toa na vida*, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia-a-dia”. Na segunda, ele “já não se deixaria levar pelos instantes de festa e música da vida, arrebatado pela banda ou pelos cordões carnavalescos”; aqui se manifesta “o profissional no exercício da construção musical, articulando *tijolo com tijolo num desenho lógico*”; o “lirismo de ‘A banda’ cede à dramaticidade do ‘Cotidiano’ e à tragédia da ‘Construção’”. Ainda no que se refere à primeira fase: a música é, em várias canções de Chico, uma atividade “destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar”. A música é “possibilidade de comunhão”, “lembrança do paraíso perdido”. Daí a banda, o samba, o carnaval (que é “como a passagem da banda”, uma vez que nele se vive “o instante de utopia”, produz-se “o estado de exceção”) aparecerem como metáforas da expansão ou “abertura para a vida”.

No show Phono 73, realizado em São Paulo, a gravadora Phonogram desliga os microfones para impedir que Chico e Gilberto Gil cantem a melodia (a letra tinha sido proibida) de “Cálice”.

Chico passa a ser um dos artistas mais perseguidos pela Censura. Na primeira metade da década de 70, é várias vezes intimado a comparecer ao Exército e à Polícia Federal.

Em janeiro de 1974, *Calabar, o elogio da traição*, escrita em parceira com Ruy Guerra, é proibida. Chico irá dizer sobre a peça (em depoimento à Regina Zappa):

> “A ideia era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável. Era como discutir se o Lamarca, um

> militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça.”

Para driblar a Censura, Chico cria o pseudônimo Julinho da Adelaide (que compõe “Acorda, amor”, “Jorge maravilha” e “Milagre brasileiro”). Em setembro de 1974, Julinho da Adelaide chega mesmo a dar uma “entrevista”, que será estampada na *Última hora*. Nesse período, Chico já é tido como uma espécie de símbolo de resistência à ditadura (e passa a se precaver contra as ameaças do governo militar, como atesta a seguinte declaração de Helena, uma de suas filhas: “Lembro do clima da ditadura, do medo. Uma vez, meu pai recebeu um envelope e falou: ‘Será que é uma bomba?’ Não sei se foi de brincadeira ou não. Mas ele jogou o envelope na quadra de tênis para ver se explodia”).

Gilberto Vasconcellos irá mostrar, em livro de 1977, que, devido à censura do período, a canção popular foi obrigada a se valer de uma “linguagem oblíqua” ou de uma “linguagem da fresta” (expressão criada por Caetano Veloso):

> “[...] O compositor malandro já não é mais aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso, como no tempo de Noel; mas, sim, aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor. [...] Dizer ou não dizer simplesmente é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB.”

O professor e ensaísta Anazildo Vasconcelos da Silva, em estudo publicado em 1974 sobre a poética de Chico, diz a respeito da relação entre as letras da MPB e a poesia brasileira:

> “Podemos traçar, em linhas gerais, um paralelo entre a letra poética da MPB e a poesia brasileira, dos anos 50 para cá, e mostrar, através do exame de diferenças e proximidades, como lentamente a letra poética vai ganhando em qualidade artística, até uma equiparação com a melhor poesia moderna.”

O professor entende que as letras da MPB passaram “a exigir do estudioso da literatura e do crítico literário brasileiro uma atenção maior, inclusive necessária em termos de conhecimento de poesia brasileira moderna”. Caracterizando a poesia de Chico como “universal” e não “circunstancial”, Anazildo afirma:

> “O crítico e o estudioso da literatura sabem muito bem que a poesia circunstancial desaparece juntamente com a circunstância que a motivou. Por isso, enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos [...] que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade. E ninguém ousa proclamar a poesia desses poetas como circunstancial.”

Chico publica a novela *Fazenda modelo* (1974). A professora e ensaísta Regina Zilberman, no livro *Chico Buarque do Brasil* (de 2004, e que ainda será abordado aqui), tece o seguinte comentário:

> “À época de seu lançamento, a novela foi imediatamente associada à obra de George Orwell, *A revolução dos bichos* (*Animal Farm*). Publicada em 1945, essa obra vale-se igualmente da possibilidade de representar uma sociedade ou um país como se fosse uma fazenda ou uma granja, apresentando, como é o caso no texto de Orwell, o homem como o dominador que causa a revolta dos animais. Unidos, eles tomam o poder; logo a seguir, uma casta,

formada pelos porcos, se sobressai e impõe-se sobre as demais. Orwell, contudo, não quer apenas discutir a propensão dos grupos sociais a se dividirem e a disputarem o mando sobre os outros. Seu objetivo é questionar o modo como se organizavam, então, a União Soviética e o Partido Comunista, criticando fortemente a perda dos ideais por parte dos revolucionários, o predomínio das razões de Estado sobre os indivíduos, o despotismo com que era exercido o governo e o obscurantismo como regra básica para garantir o império sobre os outros. Em 1974, a comparação com o livro de Orwell era válida, se pensada a circunstância de que ambas as obras atacavam o autoritarismo político, o planejamento estatal e a anulação de liberdades pessoais. O alvo de *Fazenda modelo* não era, porém, um regime de esquerda, como o soviético, e sim de direita, como o brasileiro, nos anos 70. O governo militar fora instaurado em 1964, resultando do golpe que derrubou João Goulart, então presidente da República; tomou, desde logo, caráter ditatorial, sob a égide do Marechal Castelo Branco, embora não se impedisse a realização de algumas eleições. Com a edição, em 1968, do Ato Institucional no 5, quando o poder era exercido por outro marechal, Costa e Silva, o Estado passou a dispor de maior força, recrudescendo o posicionamento autoritário. Com a passagem do governo, de Costa e Silva para o General Emílio Garrastazú Médici, não apenas o sistema ficou mais resistente a mudanças e à oposição; tomou vulto a perspectiva desenvolvimentista que, na esteira da euforia reforçada com a conquista da Copa do Mundo e o tricampeonato de futebol, no México, em 1970, deu margem à ideologia do Brasil Grande e ao moto 'Brasil: ame-o ou deixe-o'."

Em 1975, Chico faz show com Maria Bethânia no Canecão (Rio de Janeiro).

A peça *Gota d'água* (1975), escrita em parceria com Paulo Pontes, confirma o talento do dramaturgo Chico Buarque. O crítico teatral Macksen Luiz irá considerar *Gota d'água* o melhor musical brasileiro:

"Tem um sentido político claríssimo. A peça consegue colocar Medeia, a mulher abandonada pelo marido que usa os filhos como veículo da vingança, dentro de um conjunto habitacional de periferia. A música é precisa, entra nos momentos certos. Ele é um líder dentro da comunidade que trai a liderança ao casar com a filha do dono de um conjunto habitacional. *Gota d'água* tem uma linguagem inteiramente brasileira, uma perfeita identidade brasileira do ponto de vista dramatúrgico e temático. Existe na peça uma poética nas letras das músicas que chega a ser superior à poética dos diálogos."

Em fevereiro de 1978, Chico vai pela primeira vez a Cuba (é jurado do prêmio da Casa de las Américas).

A peça *Ópera do malandro*, baseada na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht, e na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, sai em 1978. Chico irá comentar:

"Tivemos umas aulas de História sobre a época do Getúlio Vargas, na qual a peça se situava. Fiz leitura de mesa, comecei a escrever e cada cena era levada para que discutíssemos. Foi um trabalho de equipe. Eu escrevia sozinho os textos, diálogos e entregava o passo a passo para o pessoal. E a peça vinha com indicação de música."

Os anos 80

O crítico musical Tárik de Souza, em 1981, resume da seguinte forma o trabalho de Chico:

> "Musicalmente liberado para incursionar em todos os ritmos e gêneros, Chico tornou-se, paradoxalmente, um incendiário tropicalista. Tanto se valeu quando necessário da eletrificação importada ('Jorge maravilha', 'Hino de Duran'), quanto esbanjou talento nos ritmos ultramarinos ('Fado tropical', 'Tanto mar') e continentais ('Tango do covil'). Do 'charleston' ('Ai, se eles me pegam agora') à safada marchinha 'Não existe pecado ao sul do equador' (grande sucesso na versão *discothèque* de Ney Matogrosso), a obra recente de Chico desconhece redomas estéticas. Explora preferencialmente o samba ('Feijoada completa', 'Vai trabalhar vagabundo', 'Doze anos', 'Homenagem ao malandro'), atrevendo-se a invertê-lo dialeticamente, como no contraponto irônico de 'Corrente' ('Pra confessar que andei sambando errado/ Talvez precise até tomar na cara/ Pra ver que o samba está bem melhorado'). Vale 'Quadrilha' sertaneja, 'Desembolada', modinha ('Maninha'), choro ('Meu caro amigo') até diversos tipos de valsas ('Teresinha', 'Eu te amo', 'João e Maria'). E se a Bossa Nova opôs-se ao cafonismo do bolero e o Tropicalismo o recuperou, Chico Buarque não evitou as tintas fortes do melodrama, em 'Olhos nos olhos', 'Folhetim', 'Sob medida' e 'Bastidores', ingredientes preciosos à densa maquilagem superestelar de Maria Bethânia, Agnaldo Timóteo, Gal Costa, Fafá de Belém e Cauby Peixoto."

É lançado (1982) o livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, da professora e ensaísta Adélia Bezerra de Meneses. Segundo Adélia, a produção de Chico assume "aquelas modalidades que restaram à poesia do nosso tempo", ou seja, o "lirismo nostálgico" ("A banda", "Realejo", "Retrato em branco e preto"), a "variante utópica" ("Bom tempo", "Primeiro de maio", "O que será") e a "vertente crítica" ("Pedro pedreiro", "Construção", "Vence na vida quem diz sim", "Sabiá", "Bom conselho"). As três modalidades são "uma forma de resistência".

No "lirismo nostálgico", manifesta-se o "desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual" – e isso, conforme a ensaísta, "é nostalgia (de *nostos* = volta e *algos* = dor), no seu sentido primeiro e etimológico: a dor do retorno".

Na "variante utópica", o elemento principal é "a proposta de um tempo-espaço outro", "em que o homem pode ser livre, e onde não se verifica o reino da alienação e da mercadoria". Seria a crítica "à negatividade da sociedade" feita através da "apresentação de algo que é radicalmente negado por essa sociedade".

Por fim, na "vertente crítica", expressa-se uma *denúncia* –

> "ora configurada através da mera apresentação de uma situação cotidiana dramática ou trágica (como é o caso de 'Pedro pedreiro' e 'Construção'), ora através das ricas modulações de que se reveste [a] ironia (satírica, no falso adesismo de 'Vence na vida quem diz sim', paródica tal como em 'Sabiá', em 'Bom conselho' e na maior parte das canções da *Ópera do malandro*; alegórica em *Fazenda modelo*), ora através desse 'processo de deslocamento' que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar*."

Chico participa da campanha pelas eleições diretas para presidente da República (1984).

Com Caetano Veloso, apresenta, em 1986, um programa mensal na Rede Globo (chamado *Chico & Caetano*).

É lançado, em 1989, *Chico Buarque: letra e música 1*, reunindo as letras de Chico desde 1964 (do livro consta ainda a reportagem biográfica "Gol de letras", de Humberto Werneck).

Anos 90: *Estorvo* e *Benjamim*

Em 1991, Chico publica *Estorvo*. O crítico Roberto Schwarz dirá sobre o romance: "*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve". Dirá ainda, interpretando o narrador:

> "A certa altura, numa de suas alucinações, inconsciente de seu aspecto, o narrador quer abraçar na rua um homem que julga reconhecer. Este não hesita em se defender com uma faca de cozinha. Estripado, o narrador pega o ônibus e segue viagem, pensando que talvez a mãe, um amigo, a irmã ou a ex-mulher possam lhe dar 'um canto por uns dias'. Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito."

O romance *Benjamim* é lançado em 1995. O crítico José Castello irá comentar:

> "*Benjamim* é uma história de pessoas vazias, duplicadas em imagens que as engolem e as substituem, numa velocidade destruidora, a um ponto em que elas deixam de saber quem são. É o caso de Benjamim Zambraia, o protagonista, um ex-modelo fotográfico, agora envelhecido e decadente, que vive de uma imagem que seu corpo físico já não pode sustentar e, no entanto, não parece dispor de outra com que possa substituí-la. Apegado a uma imagem que já não brilha, ele tenta sobreviver. Sai, então, à procura de reflexos, pistas, indícios de si mesmo. Em geral, tenta encontrá-los nas mulheres com quem se envolve, como Ariela Masé. Também é difusa a imagem de Ariela. O narrador a apresenta magistralmente, conduzindo um cliente para um apartamento vazio, e tudo nos faz pensar numa prostituta em serviço. No entanto, Ariela trabalha numa agência imobiliária, a Imobiliária Cantagalo Ltda., e tudo o que faz é conduzir fregueses, compradores em potencial, em visitas a apartamentos a serem negociados. Leva uma vida burocrática, que a asfixia, mas também a sustenta, não só financeiramente. Ariela oscila entre o que pensa que é e o que, por contingências profissionais, é obrigada a ser. Não é nem uma coisa, nem outra – é a mulher que se move entre essas duas identidades. Do mesmo modo que Benjamim."

Com enredo sobre Chico, a Mangueira vence, em 1998, o carnaval carioca.

Chico Buarque: para todos, biografia autorizada de Chico assinada por Regina Zappa, sai em 1999.

Anos 2000: *Budapeste* e *Leite derramado*

Em 2000, é publicado o livro *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, de Adélia Bezerra de Meneses.

Adélia Bezerra de Meneses, discutindo os personagens da canção de Chico, afirma em maio de 2003:

> "Já se tornou um lugar-comum dizer-se que a canção de Chico Buarque privilegia o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Desde o primeiro disco, com 'Pedro pedreiro', passando por 'Meu guri', 'Pivete', 'Iracema', 'Levantados do chão', 'Assentamento', os despossuídos têm voz e vez. Malandros, sambistas, pedreiros, pivetes, prostitutas, pequenos funcionários, sem-terra, mulheres abandonadas. Todo um povo que será reunido, por exemplo, num grande 'Carnaval', e que engrossará o enorme 'Cordão' – daqueles que 'não têm nada pra perder'. Ele os torna 'protagonistas da História', dá voz àqueles que em geral não têm voz. É assim que em 'O que será', a grande canção utópica, é com essa gente – os desvalidos e oprimidos – que a grande Utopia acontecerá."

Adélia dirá ainda que Chico teve de quem herdar a sua "radicalidade". E explica o sentido de "radical":

> "[...] A gente pode dizer que Chico é um 'radical', filho de um historiador, Sérgio Buarque de Holanda, que é um dos mais significativos representantes daquilo que Antonio Candido chama de 'pensamento radical', que se caracteriza por uma oposição fundamental ao pensamento conservador. E consiste, fundamentalmente, nesta sociedade de tão fundas sobrevivências oligárquicas, na atitude de tirar o foco das classes dominantes e abordar o 'dominado' – mirar antes a senzala do que a Casa Grande."

Chico lança, em setembro de 2003, o romance *Budapeste*. José Saramago, Prêmio Nobel de Literatura, diz sobre o romance, em texto publicado na *Folha de S. Paulo* (e que irá integrar o livro *Chico Buarque do Brasil*):

> "[...] Plagiário absoluto foi aquele Pierre Menard que, no dizer de Borges, copiou o *Quixote* palavra por palavra, e mesmo assim o mesmo Borges nos advertiu que escrever o termo 'justiça' no século 20 não significa a mesma coisa (nem é a mesma 'justiça') que tê-la escrito no século 17... Outro tipo de escritor paralelo (também chamado 'nègre' ou, mais modernamente, 'ghost') é aquele que escreve para que outros gozem a suposta ou autêntica glória de ver o seu nome escrito na capa de um livro. Disso trata, aparentemente, o último romance de Chico Buarque, e se digo 'aparentemente' é porque o escritor 'fantasma' cujas grotescas aventuras vamos acompanhando divertidos, se bem que ao mesmo tempo apiedados, é tão somente a causa inconsciente de um processo de repetições sucessivas que, se não chegam a ser de universos nem de literaturas, sem dúvida o serão, inquietantemente, de autores e de livros. O mais desassossegador, porém, é a sensação de vertigem contínua que se apoderará do leitor, que em cada momento saberá onde 'estava', mas que em cada momento não sabe onde 'está'. Sem parecer pretendê-lo, cada página do romance expressa uma interpelação 'filosófica' e uma provocação 'ontológica': que é, afinal, a realidade? O que e quem sou eu, afinal, nisso que me ensinaram a chamar realidade? Um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desapareceu, também desapareceram ambas? E se desapareceram, desapareceram de todo ou em parte? Se alguém sobreviveu, sobreviveu neste ou noutro universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido não sou já quem era? Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com mestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer."

Em 2004, sai o livro *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (org. Rinaldo de Fernandes). Em depoimento exclusivo para o

livro, o crítico Antonio Candido afirma:

> “Conheço Chico Buarque praticamente desde que nasceu, e à medida que a vida passou fui vendo cada vez mais a solidez das suas qualidades morais, intelectuais, artísticas. É um homem realmente exemplar, cuja integridade pode servir de modelo e cuja variedade de aptidões chega a causar espanto. Como compositor (de textos e de melodias) denota essa coisa rara que é a sobranceria em relação às modas, a absoluta indiferença ao êxito, que pode ou não coroá-lo, mas não o fará jamais desviar-se do seu caminho para seguir essa ou aquela voga. Como homem de teatro, poucos foram capazes, como ele, de fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social, completando um perfil de cidadão serenamente destemido e participante, sempre na linha da melhor orientação política. Para coroar, a surpreendente vocação de ficcionista, que revelou um dos melhores praticantes do gênero no país. Os seus romances são densos, sem concessões, muito inventivos, com um toque pouco frequente de originalidade. No entanto, comunicam-se bem e fizeram dele uma revelação que não foi apenas fogacho, pois a sua carreira nesse campo prossegue em vôo alto. Nisso tudo vejo a diretriz básica da integridade mencionada no começo. Ela lhe permite ser tão expressivo quanto significativo para o nosso tempo, sem máscara de qualquer espécie. Louvemos Chico Buarque.”

Chico Buarque do Brasil, além de artigos, alguns poemas e do texto, já mencionado, de José Saramago sobre *Budapeste*, traz também depoimentos, entre outros, de Augusto Boal, Aquiles Rique Reis e Frei Betto. O livro é um balanço interpretativo – o primeiro produzido no Brasil – da obra de Chico. Muitos dos significados da obra do compositor e escritor são revelados no livro: Leonardo Boff lê “Gente humilde” e “Deus lhe pague” à luz do humanismo cristão; Anazildo Vasconcelos da Silva discute o protesto em Chico; Adélia Bezerra de Meneses empreende uma reflexão sobre o ritmo e o tempo a partir de “Tempo e artista”; Mário Chamie aborda “Construção” em diálogo com os postulados da Poesia Práxis (mostrando, portanto, as relações de Chico com a vanguarda poética); Luiz Tatit decifra “Pedaço de mim”; Luís Augusto Fischer traduz “Iracema voou”; Regina Zilberman comenta *Fazenda modelo*; Cecília Almeida Salles esmiúça *Estorvo*; José Castello examina o problema do duplo e/ou do jogo de imagens tendo como base o, como ele mesmo diz, “estupendo romance” *Benjamim*; Sônia L. Ramalho de Farias analisa *Budapeste*, etc.

Fernando de Barros e Silva publica o livro *Chico Buarque* (2004 – coleção *Folha Explica*).

Leite derramado, quarto romance de Chico, é lançado em março de 2009. Roberto Schwarz comenta o livro:

> “O título refere-se a um casamento estragado pelo ciúme e, indiretamente, ao curso das coisas no Brasil. Aos leitores mais atentos o romance sugere uma porção de perspectivas meio escondidas, que fazem dele uma obra ambiciosa. Os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com *Dom Casmurro*.”

Augusto Massi também comenta: “*Leite derramado* é a narrativa da derrocada de uma família resumida numa sentença: ‘Pai rico, filho nobre, neto pobre’”.

Wagner Homem publica *Histórias de canções: Chico Buarque* (2009), tratando da gênese de canções de Chico.

Anazildo Vasconcelos da Silva analisa as letras do CD Chico, de 2011. A análise integra o ensaio “A lírica buarqueana”, que consta do livro, de 2013, *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos – ensaios sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico* (org. Rinaldo de Fernandes).

Os ensaios que compõem *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos* são os seguintes: “Dois guris – ou a maternidade ferida”, de Adélia Bezerra de Meneses; “Cálice que não se cala”, de Aleilton Fonseca; “A lírica buarqueana”, de Anazildo Vasconcelos da Silva; “A força dos elos da ‘Corrente’”, de Charles A. Perrone; “Chico Buarque: que sonho é esse?”, de Cleusa Rios Pinheiro Passos; “Apesar de você”, de Cristhiano Aguiar; “Cecília em silêncio”, de Daniel Piza; “‘Fado tropical’: jogos de ambivalência”, de Evelina Hoisel; “‘O meu guri’ na comunicação dos lugares sociais: um exercício de diálogo”, de Igor Fagundes; “‘Eu te amo’: do amor à despedida”, de Lígia Guimarães Telles; “‘Renata Maria’ ou a fenomenologia de um momento de sublime danação”, de Luca Bacchini; “Senhas, sussurros, ardis: cogitações em torno de ‘Deus lhe pague’”, de Luciano Rosa; “Quem te viu, quem te vê”, de Luís Augusto Fischer; “Palcos de um planeta: ‘Beatriz’ e *O grande circo místico*”, de Luiz Antonio Mousinho; “Sobre um certo amor”, de Luzilá Gonçalves Ferreira; “Verdades e mentiras do ‘Tango de Nancy’”, de Nelson Barros da Costa; “‘Benvinda’ – uma rara canção do amor feliz”, de Pedro Lyra; “A morena (e o amor, a luta, a liberdade, a vida) e o chocalho”, de Ravel Giordano Paz; “Por uma existência plural: a ‘Violeira’ e a migração feminina no imaginário brasileiro contemporâneo”, de Regina Dalcastagnè; “‘Construção’: a lírica do ‘como se’ – trabalho e heterotopia em Chico Buarque de Hollanda”, de Sônia L. Ramalho de Farias; “Atualidade de ‘Pedro pedreiro’”, de Sônia Maria van Dijck Lima; “O que será que *lhe* dá?/ O que será que *me* dá?/ O que será que dá dentro da *gente*?: tradução da tradição na canção de Chico Buarque”, de Sylvia Cyntrão; “‘A Rita’ e o rito criador de Chico Buarque”, de Tércia Montenegro Lemos; e “Uma acrobata se dobra em duas: uma leitura de ‘A história de Lily Braun’”, de Waltencir Alves de Oliveira.

Diz o organizador na apresentação de *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*:

> “A presente coletânea tem uma proposta um tanto diferente do *Chico Buarque do Brasil*, que tratou [...] da ficção, do teatro e de um grupo de canções de Chico. Para esta coletânea convidei um conjunto de ensaístas para produzirem textos analisando as mais significativas letras do compositor. Os ensaístas aqui são todos doutores ligados a grandes universidades brasileiras (com exceção de Luca Bacchini, da Università di Roma ‘La Sapienza’, e de Charles A. Perrone, da Universidade da Flórida, e ainda do jornalista Daniel Piza, já falecido). Pesquisadores da USP, UNICAMP, UFRJ, UnB, UFRGS, UFPR, UFBA, UFPE, UFPB, UFC, UEFS e UEG.”

Referências bibliográficas

- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

- CASTELLO, José. "O carrossel luminoso" [sobre *Benjamim*]. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (org. Rinaldo de Fernandes). Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 73-82.

- FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Op. cit.

- _______. *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos – ensaios sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico*. São Paulo: LeYa, 2013.

- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: LeYa, 2009.

- MASSI, Augusto. "Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira" (entrevista com Chico). In: *Folha de S. Paulo* (Mais!), 09/01/1994, p. 4-5.

- _______. "Pai rico, filho nobre, neto pobre" (resenha). In: *O Estado de S. Paulo* (Caderno 2), 28/03/2009, p. 5.

- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003. (Col. Todos os Cantos)

- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

- _______. "As canções de exílio". In: *O poema: leitores e leituras* (org. Viviana Bosi, Claúdia Arruda Campos, Andréa Saad Hossne e Ivone Daré Rabello). São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 105-138.

- _______. "Lirismo e resistência" (entrevista a Manuel da Costa Pinto). In: *Revista CULT*. São Paulo: Editora 17, 69: 54-59, 2003.

- ROSENBAUM, Yudith. "Que rei sou eu?" (reportagem). In: *Revista Leia*. São Paulo: Cia. Editora Joruês, 133: 24-28, 1989.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Chico Buarque: a música contra o silêncio". In: *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 99-104.

- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

- _______. "Um romance de Chico Buarque". In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 178-181.

- _______. "Brincalhão, mas não ingênuo" (resenha). In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), 28/03/2009, p. 6-7.

- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Col. *Folha Explica*).

- SOUZA, Tárik de. "Chico Buarque – 'O que não tem censura nem nunca terá'". In: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 11-19.

- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta* (apresentação de Silviano Santiago). Rio de Janeiro: Graal, 1977.

- VELOSO, Caetano. "Chico". In: *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 230-235.

- WERNECK, Humberto. "Gol de letras". In: *Chico Buarque: letra e música 1* (songbook). 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio, 2000. (Col. Perfis do Rio, 26)

- ZILBERMAN, Regina. “Não é conversa mole pra boi dormir: *Fazenda modelo*, novela pecuária”. In: *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Op. cit., p. 363-370.

Foi consultado também o site **www.chicobuarque.com.br**

Nota do Autor: O texto deste guia foi revisto e ampliado. Uma primeira versão foi publicada no livro *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (org. Rinaldo de Fernandes – Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 25-42).

PARTE II - ENSAIOS

Conformadas e recolhidas: análise de “Mulheres de Atenas”, de Chico Buarque

“Mulheres de Atenas”, de 1976, é sem dúvida uma canção instigante, inventiva, inscrevendo-se entre as principais produções da MPB que tratam, por um lado (e sobretudo), da condição feminina e, por outro, da condição masculina na família patriarcal. Aborda particularmente o conformismo da mulher num tipo de relação conjugal em que prevalece a vontade (ou o comando exclusivo) do homem. Chico Buarque assina a canção com Augusto Boal:[1]

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
5 Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas

10 Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas
Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
15 E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar violentos
Carícias plenas
Obscenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
20 Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas
Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar o carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
25 Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
30 Elas não têm gosto ou vontade

Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios
35 Lindas sirenas
Morenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
40 E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas
45 Serenas

Mirem-se no exemplo, daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas

O poema (assim concebo esse texto), como indiquei inicialmente, fala de um tipo de família: a família patriarcal. Será visto aqui, esquematicamente, como nele são mostrados as mulheres e os seus maridos. Será visto o papel que elas e eles cumprem na família e/ou numa sociedade que, de imediato, é identificada como sendo aquela que inaugura as principais instituições do Ocidente – a Grécia antiga. Assim:

MULHERES	X	MARIDOS
	1ª Estrofe	
Vivem pros seus maridos [...] Quando amadas, se perfumam Se banham com leite, se arrumam Suas melenas Quando fustigadas não choram Se ajoelham, pedem, imploram Mais duras penas Cadenas		[...] orgulho e raça de Atenas
	2ª Estrofe	
Sofrem pros seus maridos [...] [...] tecem longos bordados Mil quarentenas		[...] poder e força de Atenas [...] embarcam, soldados [...] voltam sedentos Querem arrancar violentos Carícias plenas Obscenas
	3ª Estrofe	
Despem-se pros maridos [...] [...] pequenas Helenas		[...] bravos guerreiros de [Atenas Quando [...] se entopem de [vinho Costumam buscar o carinho De outras falenas Mas no fim da noite, aos [pedaços Quase sempre voltam pros [braços
	4ª Estrofe	
Geram pros seus maridos os [novos filhos de Atenas [...] não têm gosto ou vontade Nem defeito nem qualidade Têm medo apenas Não têm sonhos, só têm [presságios Lindas sirenas Morenas		[...] mares, naufrágios
	5ª Estrofe	
Temem por seus maridos [...] As jovens viúvas marcadas E as gestantes abandonadas Não fazem cenas Vestem-se de negro, se encolhem Se conformam e se recolhem Às suas novenas Serenas		[...] heróis e amantes de Atenas
	6ª Estrofe	
Secam por seus maridos [...]		[...] orgulho e raça de Atenas

O poema, e o título já aponta para isto, fala mais das mulheres (30 versos, de um total de

47). Fala mais da submissão delas, sendo que dos maridos há algumas indicações sobre o seu poder/força. A mulher, no poema, se situa no MUNDO DOMÉSTICO. E o homem, basicamente, no MUNDO DE FORA.

Será abordado, num primeiro momento, o percurso da submissão das mulheres, considerando-se cada uma das estrofes.

De início, é preciso dizer que as "Mulheres de Atenas" não têm consciência da natureza da relação conjugal que experienciam. São vítimas, conformadas ("Se conformam e se recolhem", diz o verso 43), de um tipo de exploração – a dos seus maridos. Exploração essa que, no poema, deve ser vista como uma metáfora da exploração de que as mulheres são vítimas não só na Grécia antiga, mas, por extensão, e durante os séculos, no próprio Ocidente. No poema, as mulheres têm a exploração dos maridos como algo natural, não-produzido. Elas são, é bom repetir, conformadas (alienadas é o termo exato). E o alienado, como é sabido, atribui naturalidade aos fatos sociais. Exatamente o que está configurado em "Mulheres de Atenas". Um tipo de exploração em que o explorado jamais reage contra o explorador – mas *naturaliza* a exploração. Isto já fica evidente na primeira estrofe. Aqui o poeta começa por dizer que as mulheres "Vivem pros seus maridos" (v. 2). Ou seja, vivem em função deles, se dedicam a eles. *Dedicar*, entre outras coisas, significa *pôr-se a serviço de*; significa *empregar-se*, *entregar-se*, *dar-se* (*Aurélio*). E é isto o que se percebe, não só aí nesse verso, mas em todo o poema – as mulheres, *naturalmente*, se consagrando aos seus maridos.

As mulheres – está ainda na primeira estrofe – "Se banham com leite, se arrumam/ Suas melenas" (vs. 4 e 5). No caso, "leite" sugere sêmen. Banhar-se "com leite" funciona como metáfora da fertilidade. Cuidar das "melenas" (cabelos longos e soltos), por sua vez, é um índice de sensualidade. Os versos 6, 7 e 8 mostram que as mulheres, sendo férteis e sensuais, são também masoquistas:

> Quando fustigadas não choram
> Se ajoelham, pedem, imploram
> Mais duras penas

Masoquismo/penitência de quem se debruça diante da *divindade* marido. A primeira estrofe se encerra com o substantivo "Cadenas" (v. 9). Esta palavra remete, principalmente, a *cadeia*, *corrente* (em sentido figurado significa "sujeição provocada por uma paixão veemente ou por uma obrigação" – cf. *Dicionário Espanhol-Português* de A. Tenório D'Albuquerque). Trata-se da prisão que representa, para essas mulheres, a casa/MUNDO DOMÉSTICO.

Mas, na Grécia antiga, as mulheres eram mesmo prisioneiras da casa? Elas eram mesmo tão subservientes assim? Afirma Danda Prado acerca do papel que a mulher desempenha no mundo helênico:

> "'Cidadão' era uma palavra sem feminino, em Atenas. Uma mulher era esposa ou filha de um cidadão. Pertencia à classe social do pai ou do marido. Em caso de coabitação por iniciativa pessoal, ela perdia o direito de dar cidadania a seus filhos. Seu casamento estava limitado à escolha de um cidadão; seu pai nunca transferiria seus bens a um estranho. A mulher rica que ficava solteira também não era completamente independente.
>
> Como mulher, não podia exercer certos atos de justiça. Necessitava sempre de um 'kyrios', seu pai ou um tutor.

Podia herdar, mas seu 'kyrios' devia administrar ou fingia administrar essa herança.

[...]

A partir do século II a.C. na Grécia, as normas dos deveres dos cônjuges são estereotipadas e compreendem cinco imposições para a esposa:

a) a mulher deve obediência ao marido;
b) está proibida de sair de casa, seja de noite ou de dia, sem autorização do marido;
c) está proibida de ter relações com outro homem;
d) não deve arruinar a família;
e) não pode desonrar seu marido."[2]

Note-se aí que as cinco imposições à esposa confirmam o que o poema está nos dizendo. Confirmam a submissão das "Mulheres de Atenas". Confirmam, naturalmente, a exploração delas pelos maridos.

Logo no início da segunda estrofe, há a indicação de que as mulheres "Sofrem pros seus maridos" (v. 11). Ou seja, elas permitem que os maridos as explorem. Permitem, é bom repor, por *naturalizar* a exploração. Depois, diz-se que elas "tecem longos bordados/ Mil quarentenas" (vs. 13 e 14). Aqui, sem dúvida, uma alusão à colcha de Penélope. Penélope, heroína mítica, esposa de Ulisses, resiste àqueles que, durante a ausência por 20 anos do marido, tentam desposá-la. Ela promete escolher um de seus pretendentes assim que der por concluída uma colcha que está urdindo. Porém, para retardar a escolha, desfaz de noite o trabalho que executa de dia. Penélope é um símbolo da paciência e da fidelidade. O mesmo se pode dizer das "Mulheres de Atenas".

Na terceira estrofe, afirma o poeta que as mulheres "Despem-se pros maridos". Este trecho do verso 20, claro, está nos dizendo que as mulheres tiram a roupa exclusivamente para os maridos. Que elas lhes são fiéis. E ainda: que, íntegras, elas não têm o que esconder, *mostrando-se* interiormente para eles. Os versos que encerram a estrofe são:

Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas

Aí o adjetivo "pequenas" (v. 26) diz do *pouco valor*, da *coisa menor* que são as mulheres. E "Helenas" (v. 27) remete à princesa da mitologia. Helena, a bela mulher de Menelau, é quem, raptada por Páris, provoca o ataque dos gregos a Tróia. Ela é tida como um símbolo da beleza. E também representa a mulher seduzida pelo poder/força do homem, o que aponta para as "Mulheres de Atenas". Note-se, nos dois últimos versos, a pertinência do *enjambement*: "pequenas" + "Helenas" = "pequenas Helenas". Ou seja, efetivamente, são uma *coisa menor* as "Mulheres de Atenas".

A quarta estrofe começa por mostrar a função básica das mulheres – a de gerarem os "novos filhos de Atenas" (v. 29). Confirma-se aqui o que Claude Mossé diz sobre o papel da esposa na Grécia antiga: "A esposa devia compreender que o seu papel era ter filhos e cuidar da casa".[3] Ela tinha, portanto, de gerar os novos cidadãos. Aqueles que, no futuro, iriam

participar das assembleias, dos tribunais e da maior parte das manifestações cívicas.[4] Aqueles que, como os seus pais, iriam atuar no MUNDO DE FORA.

Há ainda na quarta estrofe a afirmação de que as mulheres "não têm gosto ou vontade/ Nem defeito nem qualidade" (vs. 30 e 31). Ou seja, elas, por seguirem apenas as determinações de seus maridos, se tornaram seres nulos socialmente. E têm "medo apenas" (v. 32) porque se dobram diante da força/poder deles. Por outro lado, as mulheres não têm "sonhos" mas só "presságios" por causa da preocupação profunda com os "mares, naufrágios" (v. 34) que os maridos/"bravos guerreiros" enfrentam. Claro: "sonhos" aí remete mais a *aspirações*. As "Mulheres de Atenas" a nada aspiram porque, repetindo, foram anuladas no tipo de relação conjugal que experienciam; foram anuladas (e, pior, suportam pacientemente a anulação) na própria sociedade em que vivem. Os dois últimos versos da estrofe são:

> Lindas sirenas
> Morenas

As sereias, na mitologia, eram uma espécie de fadas de canto mágico, o qual enfeitiçava e atraía os marinheiros. Ora, se aí as mulheres são chamadas de "sirenas" (sereias) é porque, naturalmente, elas entoam cantos para atrair os seus maridos/guerreiros. Entoam cantos para livrá-los dos "mares, naufrágios". Observe-se ainda o "Morenas" (v. 36), que encerra a estrofe. "Morena", mais comumente, designa a mulher jovem, de cor trigueira (índice, em certos contextos, de sensualidade). Mas é também a designação do conjunto de pedras formado nas geleiras. Neste caso, as mulheres confundem-se com as pedras. Sereias/pedras. Ou sereias sobre as pedras, cantando para tirar do perigo aqueles que embarcaram, soldados.

Na quinta estrofe, de início, o poeta diz que as mulheres "Temem por seus maridos" (v. 38). Ora, foi visto que elas têm "medo" (v. 32) dos maridos; e, agora, vê-se que elas "temem por" eles. Ou seja, por um lado, o medo; e, por outro, o zelo. O que significa esta ambiguidade? Significa que as mulheres, mesmo numa situação adversa, mesmo na condição de exploradas/ameaçadas pelos maridos, desenvolveram determinadas formas de afetividade. Afetividade essa que propõe/deixa implícita uma *outra* ordem – uma ordem mais humana; uma ordem em que uns (os maridos) não sejam tão ameaçadores com o seu poder/força e outras (as mulheres) não sejam tão exploradas assim.

E por que as "jovens viúvas" são "marcadas" (v. 39)? A resposta pode ser a seguinte: na Grécia antiga, o casamento era uma instituição fundamental na organização das cidades. Era através dele que se transmitia o estatuto de cidadão e a propriedade dos bens que formavam a unidade familiar grega. A condição de esposa constituía, mesmo, o fundamento do estatuto de *mulher*.[5] Portanto, as viúvas, por perderem o vínculo direto com o casamento (não podendo assim gerar os novos cidadãos), tendiam a ser discriminadas/"marcadas".

Por seu lado, as "gestantes abandonadas" não fazem "cenas" (vs. 40 e 41) porque não reivindicam, daqueles que as engravidaram, deveres com a gravidez. As "gestantes abandonadas" de que nos fala o poeta podem se referir às escravas – que, na Grécia antiga, normalmente eram domésticas. A jovem escrava, em vários casos, era concubina do seu senhor.

Às vezes era engravidada por ele.[6] Claro: o fruto da gravidez não era considerado um cidadão. Isto porque, como foi visto acima, era cidadão aquele que nascia de um casamento. Ou então, em caso de concubinato, o filho que fosse eventualmente adotado pelo pai – e desde que este pai concedesse a esse filho o título de cidadão.[7] A jovem escrava engravidada pelo seu senhor, não tendo o filho adotado/reconhecido pelo pai, devido ao fato de o senhor, neste caso, *proteger* o seu casamento – a jovem escrava ficava numa situação difícil. Ela era, como bem diz o poeta, uma "abandonada". E daí, quase sempre, virar prostituta.

Às "gestantes abandonadas", portanto, resta, segundo o poeta, uma saída – se vestirem de "negro" (v. 42). Ou se cobrirem de *infortúnio*. E se resignarem:

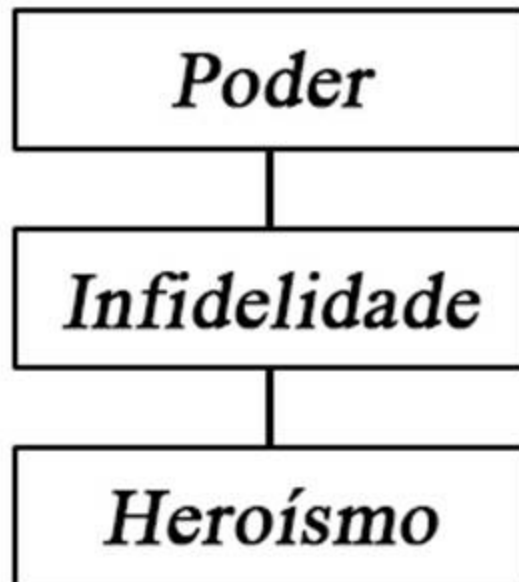
> Se conformam e se recolhem
> Às suas novenas
> Serenas

Aí o poeta associa o conformismo das mulheres à religiosidade delas. Afinal, elas se recolhem "serenas" (pacíficas, plácidas) às suas novenas, que, assim, funcionam como um elemento de reforço à resignação das "viúvas" e "gestantes abandonadas". Mas aqui é bom observar um dado importante. Na Grécia, nem sempre a religião representava, para a mulher, algo que contribuía para o seu conformismo. A religião era também fator de inserção da mulher na vida social. Nos cultos públicos ou privados, à mulher casada, por exemplo, era permitida a função de sacerdotisa, de grande prestígio social. Esta função, de curta ou de longa duração, significava muito para essa mulher, tendo em vista a sua eterna reclusão na casa/MUNDO DOMÉSTICO.[8] De qualquer modo, os versos acima remetem ao fim ideológico (de fechamento da realidade) da religião no mundo helênico.

Na sexta e última estrofe, afirma o poeta que as mulheres "Secam por seus maridos" (v. 47). A ideia aqui parece clara: as mulheres se *esgotam* por seus maridos, ficando também a sugestão de que eles *tiram o sangue* delas, pela exploração implacável (há ainda uma outra sugestão: pôr para secar ao sol determinados alimentos podia ser identificado como atributo feminino – de quem trabalhava na ou em torno da casa).

Foi visto, portanto, que o poema trata, prioritariamente, das esposas atenienses. Claro: faz referência às escravas/concubinas (as "gestantes abandonadas") e ainda, é oportuno dizer, às prostitutas (as "falenas", das quais os maridos, quando embriagados, buscam o carinho). E por que esse olhar do poeta voltando-se, fundamentalmente, para a esposa? Ora, ser esposa, a reclusa/guardiã do lar, aquela que gerava os novos cidadãos, era, na ótica do homem comum grego, a condição ideal para uma mulher. E se, conforme Claude Vatin, "o mundo helênico pode ser considerado como o mundo da vitória sobre as revoltas femininas"[9] – é certo que a condição de esposa era de fundamental importância para o controle dessas revoltas. Para o controle social da mulher. Isto talvez justifique o enfoque quase que exclusivo do poeta sobre essa condição. O poema, visto desta forma, é mesmo uma forte crítica à família patriarcal. Ou melhor: o poema é uma metáfora da exploração de que a mulher é vítima não só na Grécia

antiga, mas, por extensão, e durante os séculos, no próprio Ocidente.

Agora será visto rapidamente como os maridos são retratados. Em “Mulheres de Atenas” eles encarnam:

Os maridos personificam o poder porque, efetivamente, eles são o “poder e força de Atenas” (v. 11). A sociedade grega antiga era, essencialmente, uma sociedade masculina.[10] Às mulheres, como foi mostrado, excluindo-se certas cerimônias religiosas, não era permitida a participação nas assembleias, nos tribunais e nas manifestações cívicas. Isto era papel dos cidadãos. Dos homens. Portanto, o poder político (e o econômico) era deles; daqueles que, efetivamente, atuavam no MUNDO DE FORA. E é a este poder que o poeta está se referindo.

Por outro lado, há no poema duas indicações de que os maridos, ao contrário de suas mulheres, são infiéis. A primeira delas é a seguinte:

> Quando eles se entopem de vinho
> Costumam buscar o carinho
> De outras falenas

As “falenas” (mariposas noturnas) aí podem se referir, já disse acima, às prostitutas. Ao lado destas, e também em posição oposta à das esposas, ficavam certas mulheres influentes, solteiras, com rendas elevadas, as quais, pela condição de estrangeiras, eram com frequência proibidas de se casarem com cidadãos atenienses.[11] Dessas mulheres os maridos insatisfeitos – e a depender do caso – buscavam, efetivamente, o “carinho”.

A segunda indicação de que os maridos são infiéis está em “heróis e amantes de Atenas” (v. 38). Aqui, a ambiguidade da palavra “amantes”. Esta palavra, por um lado, aponta mesmo para as relações extraconjugais dos maridos, para a infidelidade deles. E, por outro, mostra que os maridos gostam de Atenas; gostam *do modo de ser* dessa sociedade. Ou seja, se sentem

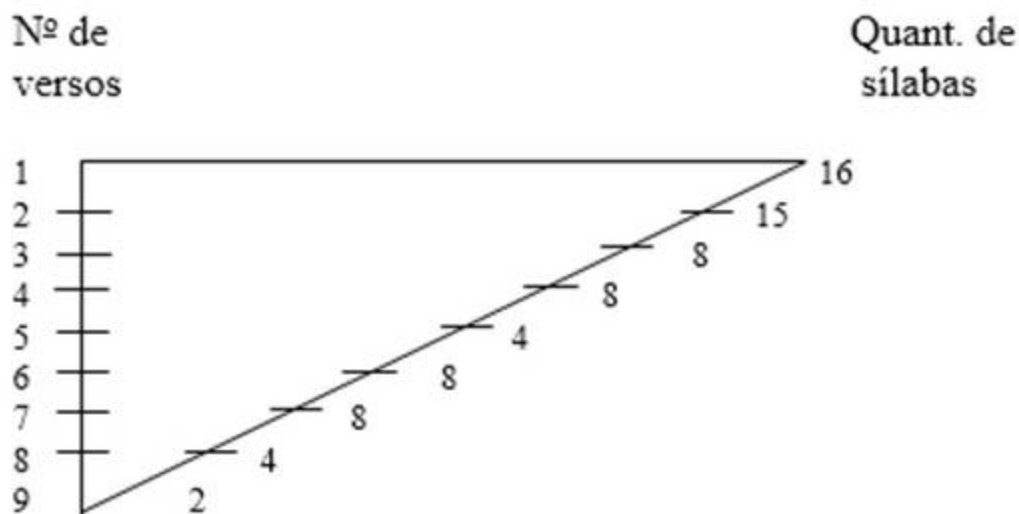
confortáveis na condição de dominadores.

E o heroísmo dos maridos se manifesta na própria expressão "heróis e amantes de Atenas". É, mesmo, em decorrência desse heroísmo que os maridos são "orgulho e raça de Atenas" (vs. 2 e 47). No caso, a palavra "heróis" pode ser uma referência aos semideuses da mitologia que, por seus feitos guerreiros, beneficiavam toda a comunidade. Mas, no poema, os maridos não são semideuses coisa alguma. Na verdade, eles vivem beneficiando a si mesmos, com a exploração de suas mulheres. Claro: o poeta está ironizando os maridos ao chamá-los de "heróis" – e, sobretudo, de "orgulho e raça de Atenas".

"Mulheres de Atenas", por fim, traz pelo menos dois importantes elementos de ritmo. O primeiro são as várias rimas com a palavra "Atenas". Assim: "melenas" + "penas" + "Cadenas" (1ª estrofe); "quarentenas" + "plenas" + "Obscenas" (2ª estrofe); "falenas" + "pequenas" + "Helenas" (3ª estrofe); "apenas" + "sirenas" + "Morenas" (4ª estrofe); "cenas" + "novenas" + "Serenas" (5ª estrofe). Há, portanto, no poema, como que uma contaminação fonética do ENAS, exatamente para soar como uma batida na memória do receptor a expressão-título "Mulheres de Atenas". Essas mulheres que, por tudo que nos é revelado no interior do poema, não deixam de causar... pena.

O segundo elemento importante de ritmo é o *afunilamento* métrico nas estrofes. Com efeito, cinco das seis estrofes da canção se iniciam, invariavelmente, com versos de 16/15 sílabas e se encerram com versos de 4/2 sílabas. Exemplo:

> Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas (*16 sílabas*)
> Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas (*15 sílabas*)
> ....
> Lindas sirenas (*4 sílabas*)
> Morenas (*2 sílabas*)

Graficamente, as cinco primeiras estrofes têm a seguinte configuração:

Nessas estrofes, portanto, os primeiros versos, bem longos, se contrapõem aos últimos, bem curtos. Esse afunilamento métrico sugere uma *debilidade* na linguagem. É como se o poeta fosse falando, falando (ou cantando, cantando) – e, de repente, lhe *faltasse o que dizer*. Quando Chico Buarque canta “Mulheres de Atenas”, percebe-se, mesmo, que, ao fim de cada estrofe, há uma pausa entre o penúltimo e o último verso pronunciado. Assim: “De suas pequenas... [pausa]... Helenas”. Ou seja, no plano da expressão/construção poemática fica configurado o próprio *esgotamento* das mulheres. O próprio processo de *debilitação* das mesmas (lembro que, curiosamente, a expressão “Secam por seus maridos” – v. 47 – encerra o poema).

Sob as barbas do Redentor: análise de “Las muchachas de Copacabana”, de Chico Buarque

A prostituta no *trottoir*, expondo o corpo/produto às atenções dos turistas, é do que, em linhas gerais, trata a canção “Las muchachas de Copacabana”, de 1985:[12]

Se o cliente quer rumbeira, tem
Com tempero da baiana
Somos las muchachas de Copacabana

Cubanita brasileira, tem
5 Com sombreiro à mexicana
Somos las muchachas de Copacabana

“Mamãe,
Desculpa meus erro de caligrafia
Lembrança da filha
10 Que brilha aqui na capital
É uma estrela internacional
Tua filha na capital
É uma estrela internacional”

Quer uma amazona, o gringo tem
15 Um domingo com a havaiana
Somos las muchachas de Copacabana

Se quer uma pecadora, tem
Uma loura muçulmana
Somos las muchachas de Copacabana

20 “Mamãe,
Pro mês eu lhe mando umas economia
Lembrança da filha
Que brilha aqui na capital
É uma estrela internacional
25 Tua filha na capital
É uma estrela internacional”

Atração da Martinica, tem
Uma chica sergipana
Paraguaia da Jamaica, tem
30 Balalaica peruana
Corcovado em Mar del Prata, tem
Catarata de banana
Índia canibal, na certa tem
E é a oferta da semana
35 Somos las muchachas de Copacabana

Primeiro, dividir o texto nos dois blocos semânticos que, nitidamente, o compõem. São eles:

BLOCO 1

Estrofes I, II, IV, V e VII

Se o cliente quer rumbeira, tem
Com tempero da baiana
Somos las muchachas de Copacabana

Cubanita brasileira, tem
Com sombreiro à mexicana
Somos las muchachas de Copacabana
....

Quer uma amazona, o gringo tem
Um domingo com a havaiana
Somos las muchachas de Copacabana

Se quer uma pecadora, tem
Uma loura muçulmana
Somos las muchachas de Copacabana
....

Atração da Martinica, tem
Uma chica sergipana
Paraguaia da Jamaica, tem
Balalaica peruana
Corcovado em Mar del Prata, tem
Catarata de banana
Índia canibal, na certa tem
E é a oferta da semana
Somos las muchachas de Copacabana

BLOCO 2

Estrofes III e VI

"Mamãe,
Desculpa meus erro de caligrafia
Lembrança da filha
Que brilha aqui na capital
É uma estrela internacional
Tua filha na capital
É uma estrela internacional"
....

"Mamãe,
Pro mês eu lhe mando umas economia
Lembrança da filha
Que brilha aqui na capital

É uma estrela internacional
Tua filha na capital
É uma estrela internacional"

Tratarei, num primeiro momento, do BLOCO 1. Evidentemente, a questão da identidade das prostitutas, de uma "outra" identidade, aí tem destaque. Aparentemente, apenas como forma de o poeta fazer-nos ver que, de fato, a utilização dessa "outra" identidade torna-se um instrumento necessário para o objetivo principal das prostitutas: o de serem "bem sucedidas" no mercado do corpo, sem prejuízo de sua verdadeira identidade (aquela ligada ao ambiente familiar). Mas o trecho guarda ainda um outro sentido. Qual?

O poeta, ao dar um nome "de guerra" às prostitutas expostas na *vitrine* de Copacabana, não vai selecionando qualquer um desses nomes, em absoluto. Na verdade, as mulheres que aí desfilam são identificadas como "cubanita brasileira" (v. 4), "amazona" (v. 14), "havaiana" (v. 15), "loura muçulmana" (v. 18); e, principalmente, são identificadas como "chica sergipana" (v. 28), "paraguaia da Jamaica" (v. 29), "balalaica peruana" (v. 30) ou "índia canibal" (v. 33). Está visto, portanto, que o poeta deseja dar um outro sentido a esses nomes "de guerra". Deseja extrapolar o significado comumente dado a eles. E que sentido é esse? É aquele que aproxima prostituta de nação. Prostitutas/nações. Na segunda série acima, que faz parte da última estrofe do poema, tirando-se o adjetivo "sergipana" (v. 28), todos os outros adjetivos e substantivos referem-se a nações: é o caso de "paraguaia" (v. 29), "Jamaica" (v. 29), "peruana" (v. 30) e "Índia" (v. 33). Assim, não há dúvida quanto à aproximação feita pelo poeta (prostitutas/nações). Uma coisa quer significar a outra.

Note-se que as nacionalidades aí são sempre do Terceiro Mundo (há ainda a "cubanita brasileira" do v. 4). Assim, subjaz a crítica do poeta a um certo imaginário do Primeiro Mundo, principalmente europeu, que tem a mulher dos trópicos mais como um elemento sensual, degustável.[13] Afinal, o "cliente" aludido é quem detém o poder (econômico) de *saborear* essa sensualidade à venda. Mas o mais importante é a metáfora que fica: o Terceiro Mundo, no papel de *prostituta*, alimenta o apetite do Primeiro Mundo. Esse apetite é de natureza sexual... e econômica. Uma coisa se liga a outra. Ter vigor sexual, no caso, é ser potente economicamente.

É bastante significativo o fato de Chico Buarque, nesse trecho de "Las muchachas de Copacabana", identificar as prostitutas com as nações do Terceiro Mundo. O poeta, desta forma, subverte o conceito que tradicionalmente nos é dado de nação – espaço onde vivem pessoas ligadas por laços históricos, econômicos e culturais. Conceito, aliás, *positivo* do termo – e mais potencializado pela ideologia dominante. O poeta subverte também a noção de sentimento patriótico, ligado, entre outras coisas, à ideia de prosperidade. Isto porque o seu conceito de nação, no caso, é *negativo*. Uma leitura possível é: as nações a que se refere (povos do Terceiro Mundo) levam uma vida... igual à das prostitutas.

Ao tratar da prostituta, Chico Buarque enfoca preferencialmente o olhar que a sociedade costuma lançar sobre o corpo dela, prostituta. É um olhar que, primordialmente, vê um objeto/valor-de-troca. Vê um corpo/mercadoria. Há, assim, toda uma semântica da *mercancia* desse corpo, ainda no BLOCO 1. Atente:

Se o cliente quer rumbeira, tem
....
Cubanita brasileira, tem
....
Quer uma amazona, o gringo tem
....
Se quer uma pecadora, tem
....
Atração da Martinica, tem
....
Paraguaia da Jamaica, tem
....
Corcovado em Mar del Prata, tem
....
Índia canibal, na certa tem

São versos que, fundamentalmente, falam de uma *oferta* (além de, na sua ambiguidade, tratarem também, como ficou visto, da relação prostituta/nação). A oferta de um corpo/produto. Note-se aí a ocorrência do verbo "ter", finalizando todos os versos. Ouça, mesmo, o seu soar seco: "tem", "tem", "tem"... Esse verbo, no contexto, *ritmiza* a sugestão de anúncio publicitário que o conteúdo dos versos, cada um deles, expressa. O anúncio repetindo-se, repetindo-se, insistentemente, para nos chamar a atenção de uma mercadoria. E uma das máximas do "bom" vendedor, que esses versos/anúncios atestam, é aquela que diz que, se o cliente deseja qualquer produto, este, *a priori*, existe e em qualquer quantidade. Nos versos acima, o *produto* é noticiado, exatamente, na sua variedade... que é numerosa. O produto corpo. O produto prostituta.

Veja-se, ainda no BLOCO 1, o caráter de objetividade na descrição/apresentação do *produto*. É o mesmo que o vendedor "capaz" deve ter. Objetividade que, levando o vendedor ao conhecimento da procedência e durabilidade do produto que vende, leva-o ainda ao conhecimento do seu desempenho.

Agora, o BLOCO 2, formado pela 3ª e 6ª estrofes da canção.

Nesse jogo de identidades, no jogo do que é falso e do que é verdadeiro, a prostituta/"muchacha" resguarda cuidadosamente a identidade do mundo "de fora" da prostituição, a identidade do mundo da casa/família. É esta a identidade tida por ela como "verdadeira". A identidade/imagem de "filha" (indicada no verso "lembrança *da filha*").

O poeta aqui remete a um problema presente na vida da prostituta. É o que diz respeito à dupla identidade que ela não raro é obrigada a assumir. Ou seja, a prostituta costuma adotar um nome "de guerra", a ser utilizado no espaço de trabalho, diferente do nome "verdadeiro", empregado nos demais ambientes, sobretudo no familiar. O nome "de guerra" está ligado ao papel que ela representa no jogo de sedução do cliente. Mas, como lembra Carlos Versiani, expressa também o estigma da sociedade à sua condição de prostituta:

> "Sendo o nome *de guerra* um signo que simboliza a atividade da prostituta [...], é natural que fique circunscrito ao mundo *de dentro* [da prostituição]. Em seu ofício, a prostituta procura reduzir tensões, adotando esse nome *de guerra*, mas no mundo *de fora*, numa situação de *desagradável*, ela procura controlar informações cruciais a seu respeito, uma vez que percebe, claramente, as projeções estigmatizadoras sobre a identidade *estragada*."[14]

A 3ª estrofe diz:

> "Mamãe,
> Desculpa meus erro de caligrafia
> Lembrança da filha
> Que brilha aqui na capital
> É uma estrela internacional
> Tua filha na capital
> É uma estrela internacional"

Quem é essa que "brilha" (v. 10) e é "estrela internacional" (v. 11)? Na verdade, alguém que é obrigada a *investir* o próprio corpo no mercado (internacional) do sexo. Brilho, estrela – o sentido aí é de luz, estar em evidência. É o mesmo o "brilho", a "evidência" de uma prostituta, se comparada a uma artista reconhecida, a uma verdadeira estrela internacional? Claro que não. É de ironia que o poeta está se utilizando. Ironia a uma situação que a sociedade hostiliza, mas que, contraditoriamente, mantém. Subentende-se também, no caso, uma crítica à família como instituição mantenedora de fachadas socialmente aceitas. Isto pelo fato de, tanto na 3ª como na 6ª estrofes da canção, a filha justificar-se à mãe como alguém que vence na capital – mas que esconde a *forma* como consegue vencer. Esconde a identidade estigmatizada – a identidade de "muchacha". A filha/prostituta nega a sua condição, vergando-se diante da ordem/moral familiar.

A 6ª estrofe é quase uma repetição da 3ª (as duas divergem apenas no 2º verso):

> "Mamãe,
> Pro mês eu lhe mando umas economia
> Lembrança da filha
> Que brilha aqui na capital
> É uma estrela internacional
> Tua filha na capital
> É uma estrela internacional"

O corpo dessa mulher, o corpo/produto, é que lhe proporcionará... "umas economia". O que de fato "brilha" é esse corpo. É ele a verdadeira "estrela internacional".

Como dizia, a diferença entre a 3ª e a 6ª estrofes está no 2º verso de cada. Dois versos que têm algo em comum. O fato de, nos dois, haver *erro* de concordância. Assim:

> Desculpa meus erro de caligrafia
> ....
> Pro mês eu lhe mando umas economia

Aí, "meus erro" (v. 8) e "umas economia" (v. 21) expressam mais um nível de marginalização da "muchacha". No caso, a marginalização escolar. A língua é maltratada por

quem sofre maus-tratos da sociedade.

Por outro lado, nas duas estrofes do BLOCO 2, há dois versos que revelam uma aguda percepção do poeta acerca do fenômeno da prostituição. São eles:

> Lembrança da filha
> Que brilha aqui na capital

É que a prostituta do interior, em muitos casos, ganha um outro espaço para assumir sua condição. Em muitos casos, ela *foge*, evade-se do meio familiar. Ela se sente envergonhada por *contaminar* moralmente a família com a sua atividade (que lhe é necessária para a sobrevivência). Daí, constantemente, a busca de cidades distantes, de centros mais desenvolvidos, ou de metrópoles. Diz a esse respeito Carlos Versiani:

> "A carência objetiva de trabalho nas pequenas cidades e no meio rural, a desqualificação profissional, a baixa ou nenhuma escolaridade, a ausência de perspectivas e também o fato da *perda da honra*, sumamente importante no interior [...], constituem fatores basilares que contribuem para o ingresso na chamada *vida fácil* pela necessidade de sobreviver [...]. Há mulheres que se tornam prostitutas ainda em seu lugar de origem, outras que se mudam para cidades pequenas mais ou menos distantes para escapar aos vexames ante os conhecidos e ainda outras que vão direto para a capital [...] exercer a atividade prostituinte."[15]

Portanto, os dois versos acima dão conta da distância entre a prostituta e a família. Claro: não se trata apenas de uma distância geográfica (a filha na capital, a mãe no interior). Os dois versos, além disso, metaforizam a *distância moral* família x prostituta (família que, no seu seio, não aceita uma prostituta). E metaforizam ainda a migração no país. Os contingentes de "muchachas"/pobres que, deixando os seus parentes em cidades do interior, vão desandar nas calçadas das capitais/metrópoles.

No BLOCO 1, havia aquilo que denominei de versos/anúncios ("Se o cliente quer rumbeira, tem"... "Se quer uma pecadora, tem"... "Atração da Martinica, tem", etc.). Agora, no BLOCO 2, há estrofes/bilhetes. É que as duas estrofes que formam esse bloco, deu para perceber, vêm entre aspas. E sugerem, justamente, um bilhete (da filha, na capital, para a mãe, no interior). Daí ficar claro que a "muchacha" da canção se trata mesmo de uma migrante. É que o bilhete, a carta são (ou foram até certo tempo atrás) a forma mais barata de o migrante, na distância, se comunicar com a família. Na migração Nordeste-Sudeste do Brasil, pelo menos, teve e ainda tem a sua utilização.

Note-se ainda que os versos "Somos las muchachas de Copacabana" (BLOCO 1) e "Mamãe,/ Lembrança da filha/ Que brilha aqui na capital/ É uma estrela internacional/ Tua filha na capital" (BLOCO 2) são os únicos que se repetem em toda a canção. Esse dado de ritmo tem a sua importância. É que Chico Buarque é um poeta de uma ironia fina, mas também, em vários casos, de uma ironia direta, vertical. E, em grande parte de suas canções, os versos com uma maior carga irônica são os que se tornam refrão. Como exemplo: "Pedro pedreiro penseiro esperando o trem" ("Pedro pedreiro" - 1965) - repetido 4 vezes na canção; "Apesar de você/

Amanhã há de ser/ Outro dia" ("Apesar de você" - 1970) - repetidos 4 vezes; "Todo dia ela faz tudo sempre igual" ("Cotidiano" - 1971) - repetido 2 vezes; "Deus lhe pague" ("Deus lhe pague" - 1971) - repetido 6 vezes; "Joga pedra na Geni" ("Geni e o zepelim" - 1978) - repetido 3 vezes; "Olha aí, é o meu guri" ("O meu guri" - 1981) - repetido 4 vezes, etc. Todos esses versos, tornados refrãos, pela força irônica que guardam, são de grande importância para o sentido total de cada uma das canções aí indicadas. Do mesmo modo, em "Las muchachas de Copacabana", os refrãos acima referidos, pelo seu alto teor irônico, ampliam fortemente o sentido de valor-de-troca em que se transforma o corpo da prostituta. Criam poderosas ressonâncias desse sentido.

Resumindo, em "Las muchachas de Copacabana" há dois blocos que se apresentam de forma diferente. Assim:

Aí, portanto, claramente uma tensão na forma. Tensão essa que reflete o conteúdo da canção. Afinal, o conteúdo expressa um conflito permanente da prostituta. O conflito "mundo de dentro" da prostituição x "mundo de fora" dela (mundo da família e dos conhecidos da prostituta). Assim, o BLOCO 1 traduz o "mundo de dentro", e o BLOCO 2, o "mundo de fora". No BLOCO 1 residem os motivos mais importantes da canção: a transformação do corpo da prostituta em objeto/produto, quando esta parte para as relações no "mundo de dentro", e a aproximação do sentido de prostituta ao de nação do Terceiro Mundo. No BLOCO 2 o poeta, ao tratar da distância geográfica mãe x filha, está metaforizando a *distância moral* família x prostituta. Metaforiza ainda a migração no país.

Para concluir: "Las muchachas de Copacabana", gravada por Ney Matogrosso e por outros, é uma rumba, ritmo afro-cubano. Para quem está *denunciando* o modo de viver das prostitutas/nações do Terceiro Mundo, nada mais significativo do que escolher tal ritmo. O caráter alegre dele contrasta com o conteúdo veiculado pela letra. Conteúdo "amargo", pode-se dizer. Portanto, uma outra ironia de Chico Buarque.

O romântico popular: Chico e Tom[16]

Sempre provocou polêmica, antes mais que agora, a relação entre poema (como sinônimo, certo ou equivocadamente, de poesia) e letra da MPB. Sempre houve os resistentes, que se recusam ao diálogo, evitando mesmo os casos mais evidentes de composições com valor literário. Aqui, nota-se uma espécie de embotamento das ideias, no sentido de se isolar o poema, de pô-lo num pedestal a que o trabalho do letrista jamais ousaria chegar. Oposta a essa visão é aquela, abrangente, que acredita que compositor, qualquer que seja ele, já é poeta e pronto. Uma posição intermediária e mais inteligente – porque nem intolerante e nem ingênua – é a que vê um campo de compositores na MPB cujas letras (ou pelo menos parte delas) são, efetivamente, poemas.

Affonso Romano de Sant'Anna, num conhecido ensaio sobre a poesia de Chico Buarque, chamava a atenção, já em 1973, para os compositores que se embebiam de literatura:

> "Os textos de música popular brasileira passaram a ser estudados rotineiramente nos cursos de literatura de nossas Faculdades de Letras. Isto se deve a uma expansão da área de interesse dos professores e alunos, e a uma confluência entre música e poesia que cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinicius de Moraes voltaram-se com força total para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram de literatura."[17]

Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, nos anos 60, em meio aos poetas descomprometidos com as concepções "fechadas" da vanguarda e aos que praticavam o verso discursivo, ganhou força a poesia da MPB:

> "...as alternativas para os poetas da geração de 1960 que ainda estavam comprometidos com a tradição verbal da poesia feita de palavras e versos e não comungavam [...] com as ideias formalistas da vanguarda, eram duas: produzir e publicar suas obras em silêncio, afrontando os padrões ditados pelas vanguardas, ou buscar outros campos de atuação. Foi assim, por tais injunções particulares da série literária, que a poesia invadiu o setor música popular e ganhou o rádio e a televisão, e o palco dos festivais da canção virou plataforma de lançamento dos manifestos poéticos da geração 1960."[18]

Daí Anazildo propor a seguinte classificação da poesia da geração 1960, MPB incluída:

1) poesia da vanguarda (Poesia Concreta, Poesia Práxis, Poema Processo e Poesia Semiótica);
2) poesia da MPB;
3) poesia marginal;
4) poesia autoral.

Claro que Anazildo, no que diz respeito à série musical, está pensando em composições bem elaboradas, naquelas cujas letras têm, efetivamente, valor literário.

A seguir, abordaremos letras que tratam do sentimento amoroso, além da natureza.

Chico Buarque: os tempos do amor

Sem sentimentalismo, antes com uma apurada compreensão filosófica, Chico, na canção "Todo o sentimento" (com Cristóvão Bastos), descreve os tempos da relação amorosa. Vejamos, estrofe por estrofe, que tempos são esses.

Primeira estrofe (primeiro tempo: o da INTEIREZA):

> Preciso não dormir
> Até se consumar
> O tempo
> Da gente
> Preciso conduzir
> Um tempo de te amar
> Te amando devagar
> E urgentemente

Trata-se do tempo de toda a atenção – do zelo, do cuidado. Tempo da plenitude do ato de amar. E que deve se cumprir com calma ("devagar"), e, de tão decisivo para a felicidade, sem adiamentos ("urgentemente").

Segunda estrofe (segundo tempo: o da DEFESA):

> Pretendo descobrir
> No último momento
> Um tempo que refaz o que desfez
> Que recolhe todo o sentimento
> E bota no corpo uma outra vez

Na relação amorosa, nem tudo é inteireza, intensidade. O amor sofre ameaças, reveses. A chave desta estrofe está no verso "No último momento", que atesta a ideia de uma *crise* que está encaminhando a relação para *um fim*, para *um desfecho*. Assim, esfrangalhada, e correndo o risco de esfrangalhar-se de vez, a relação remenda-se – "refaz"-se em seus trapos. Há uma nova aposta no amor. O amor é defendido (o sentimento é posto "no corpo uma outra vez").

Terceira estrofe (terceiro tempo: o da CERTEZA):

> Prometo te querer
> Até o amor cair
> Doente
> Doente

Prefiro então partir
A tempo de poder
A gente se desvencilhar da gente

Aquilo que, no "último momento", foi suspenso ou evitado – o *fim* ou o *desfecho* da relação, por conta de uma nova investida no amor, ou da *defesa* deste – agora é fato. Chega, inevitável, imperioso, o instante da separação. Nada mais impede o "desvencilhar"-se – que é o mesmo que *soltar*-se, *desprender*-se. Trata-se de um rompimento, de uma retirada que decorre de uma *convicção* – a de que o amor debilitou-se, esgotou-se. Tempo da certeza.

Quarta estrofe (quarto tempo: o da DELICADEZA):

Depois de te perder
Te encontro, com certeza
Talvez num tempo da delicadeza
Onde não diremos nada
Nada aconteceu
Apenas seguirei, como encantado
Ao lado teu

Por fim, passa-se do tempo da certeza para o da "delicadeza". O que dizer deste quarto tempo da relação amorosa? É o do amor que virou amizade? Pode ser. Pode também ser o seguinte: o amor, que, no primeiro momento, foi zelo, cuidado; que depois se degenerou a ponto de quase se perder; que, afinal, sucumbiu, partindo em retirada – o amor, *de algum modo*, fixou-se nos (ex)amantes, deixou marcas. Como resquício, restará em suas memórias. Enquanto resquício, o (ex)amor, e quando menos se espera, repassa na memória, ressurge. E isto que nos persegue – a memória de um amor passado – parece mesmo um tanto delicado. E chega como um ente invisível, encantado.[19]

Tom Jobim: o amor e a natureza

As canções gravadas por Tom Jobim – as dele próprio e as de alguns compositores consagrados – se constituem de duas vertentes básicas: o *cantar o amor* (ou, em certos casos, o *desamor*) e o *cantar a natureza*. Não será difícil reconhecer nas letras de várias dessas canções traços característicos do Romantismo.

As letras de amor de Tom se traduzem, em grande parte, nos seguintes movimentos: um que celebra a felicidade ao lado da amada, um outro que reclama a falta do objeto da paixão e um terceiro que flagra crises na relação conjugal. No segundo caso, e um pouco no terceiro, há o interdito, a impossibilidade de o amor se concretizar – e aí o tom (sem trocadilho) que sobressai é o da tristeza, da amargura, do padecimento amoroso.

A felicidade, ou a própria amada, a convivência que apazigua e fortalece, é cantada na emblemática "Corcovado", de uma simplicidade ímpar e de grande intensidade poética:

Um cantinho, um violão
Esse amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama

Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar

Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor, que lindo

Quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
Até o apagar da velha chama

E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é felicidade, meu amor

(“Corcovado” – Tom Jobim)

Tom, nessa canção, especialmente nos versos “Quero a vida sempre assim/ Com você perto de mim/ Até o apagar da velha chama”, pensa o amor nos termos do chamado amor romântico (afinal, “Até o apagar da velha chama” é o mesmo que *até que a morte nos separe*). Zygmunt Bauman chama a atenção para as transformações pelas quais as relações amorosas passam em nosso tempo, tornando o amor romântico definitivamente deslocado:

> “Pode-se supor (mas será uma suposição fundamentada) que em nossa época cresce rapidamente o número de pessoas que tendem a chamar de amor mais de uma de suas experiências de vida, que não garantiriam que o amor que atualmente vivenciam é o último e que têm a expectativa de viver outras experiências como essa no futuro. Não devemos nos surpreender se essa suposição se mostrar correta. Afinal, a definição romântica do amor como ‘até que a morte nos separe’ está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização.”[20]

Há uma série de canções de Tom cujo tema central é a queixa pela ausência da amada. Às vezes a solidão imobiliza o “eu” poético, que, incontinente, se enche de lágrimas:

Tarde cai a tarde
E a sombra vem andando pelo chão
Tarde cai a tarde
E a saudade também cai no coração

Pois alguém foi embora e não voltou
E outro alguém tão sozinho aqui chorou
Tarde cai a tarde
Cai o pranto dos meus olhos sem amor

[...]

(“Cai a tarde” – Tom Jobim)

Desdobramento da queixa pela ausência é a mágoa pelo desdém, como se vê em “Desafinado”:

Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor

(“Desafinado” – Tom Jobim e Newton Mendonça)

Por outro lado, nos conflitos, desentendimentos, a relação amorosa é posta em cheque. Porém, o “eu” poético pondera e reconhece que os conflitos são naturais e que não levam a nada:

Chegou, sorriu, venceu, depois chorou
Então fui eu quem consolou sua tristeza
Na certeza de que o amor tem dessas fases más
E é bom para fazer as pazes, mas

Depois fui eu quem dela precisou
E ela então me socorreu, e o nosso amor Mostrou que veio pra ficar
Mais uma vez, por toda a vida

Bom é mesmo amar em paz
Brigas, nunca mais

(“Brigas, nunca mais” – Tom Jobim e Vinicius de Moraes)

Ao cantar a natureza, há um retrato pujante, as imagens são incontidas e intensas de regozijo contemplativo. Tom configura a natureza por vezes em diálogo aberto com as proposições românticas, de ver na paisagem aquilo que sobra – e não aquilo que falta.[21] Em “Brasil nativo”, que muito apropriadamente pertence ao seu disco Passarim, é louvada, com aliterações e rimas retumbantes, a exuberância da natureza brasileira, da terra fecunda, fértil:

Brasil, sei lá
Eu não vi na terra inteira
O que nessa terra dá
E o que é que dá?
Gabiroba, gameleira,
Guariroba, gravatá
Tambatajá, ouricuri e juremá
Xingu, Jari, Madeira e Juruá
Do Boto cor-de-rosa ao Boitatá
Dá
Goiaba, cajá-maga e cambucá
Caju, pitanga e guaraná
E dá vontade cantar

Brasil, sei lá
Ou o meu coração se engana
Ou uma terra igual não há
[...]

(“Brasil nativo” – Danilo Caymmi e Paulo César Pinheiro)

Nessa letra ecoa a chamada “visão do paraíso” (Sérgio Buarque de Holanda), mito que deu base às descrições dos cronistas do Descobrimento, que destacaram a opulência da natureza como incremento para dizer das potencialidades da terra. Esse mito atravessa a nossa cultura e, às vezes reverenciado (como parece ser o caso acima), às vezes parodiado, se manifesta de várias maneiras e com vários registros literários. Um dos registros mais conhecidos, no interior do Romantismo, é o de Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá

Nosso céu tem mais estrelas
Nossas várzeas têm mais flores
Nossos bosques têm mais vida
Nossa vida mais amores

[...]

Tom traz também, como indicávamos, um olhar deliciado, deliberadamente contemplativo, sobre a natureza, que parece bem próxima e que é flagrada em detalhes – um olhar que vaga à toa, que capta a beleza em si da flora, a poeticidade dos elementos (água e ar, em especial), como em “Chovendo na roseira”:

Olha, está chovendo na roseira
Que só dá rosa, mas não cheira
A frescura das gotas úmidas
Que é de Luísa
Que é de Paulinho
Que é de João
Que é de ninguém

Pétalas de rosa carregadas pelo vento
Um amor tão puro carregou meu pensamento

Olha, um tico-tico mora ao lado
E passeando no molhado
Adivinhou a primavera

Olha, que chuva boa, prazenteira
Que vem molhar minha roseira
Chuva boa, criadeira

Que molha a terra
Que enche o rio
Que limpa o céu
Que traz o azul

[...]

(“Chovendo na roseira” – Tom Jobim)

(Em “Copacabana” – e apenas para lembrar aqui a canção de João de Barro e Alberto Ribeiro, conhecida na voz de Dick Farney, da geração pré-Bossa Nova –, há um recorte parecido. O registro é mais urbano, mas com uma visão que também enaltece os elementos, ao captar, o “eu” poético, a formosura das águas amplas, murmurantes, do mar – e a metáfora é feliz – “eterno cantor”:

Existem praias tão lindas cheias de luz
Nenhuma tem o encanto que tu possuis
Tuas areias, teu céu tão lindo
Tuas sereias sempre sorrindo
Copacabana, princesinha do mar
Pelas manhãs tu és a vida a cantar
E à tardinha o sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente
[...]

A praia é aí estampada como um verdadeiro cartão postal)

Decorre dessa visão da natureza um forte sentimento ecológico, que aparece, por exemplo, em “Borzeguim”, de ritmo incisivo, composta (como “Águas de março”) à base de anáforas:

Deixa a onça viva na floresta
Deixa o peixe n’água que é uma festa
Deixa o índio vivo
Deixa o índio

(“Borzeguim” – Tom Jobim)

Sentimento ecológico que é ainda flagrado nestes versos que não deixam de ser tocantes:

Passarim quis pousar, não deu, voou
Porque o tiro feriu, mas não matou

(“Passarim” – Tom Jobim)

Concluindo, apresentamos aqui, em linhas gerais, alguns exemplos de como se tecem as

letras da nossa canção: ora mais elaboradas, ora menos; ora se aproximando do poema, ora se afastando; ora com valor literário, ora sem. As letras de música, com o seu inevitável apelo popular, com suas frases simples e “banais”,[22] em certos casos se afirmam, sim, como poesia. Casos que constituem a chamada poesia da MPB, que se integrou, a partir notadamente dos anos 60, junto com outras vertentes de nossa poesia, ao “curso da lírica nacional”.[23] Para dizer com Charles Perrone: “...os poemas e as letras de música bem elaboradas podem ser considerados subdivisões da categoria geral da poesia em seu sentido amplo: um texto versificado com beleza de expressão e pensamento”.[24]

Anotações sobre romances (Fitzgerald, Salinger, Fante e outros)

Fitzgerald

O grande Gatsby (1925), de F. Scott Fitzgerald, não é só um romance da posse (ou da pose) e da tragédia, mas também da obstinação. A obstinação de um homem (Jay Gatsby) por uma mulher (Daisy). Mas obstinação conduzida com mistério, com engenho narrativo. E o leitor fica de fato abatido/absorvido pela força de uma paixão.

Gatsby, o protagonista, ainda jovem, conhece a rica Daisy – e se apaixonam. Ele segue para a guerra como oficial e, ao retornar, Daisy está casada com o também rico e impetuoso Tom Buchanan. Gatsby, emblema da prosperidade e do hedonismo americano no pós-Primeira Guerra, ganha fortuna e adquire uma bela e espaçosa mansão de frente à baía à beira da qual está localizada a mansão de Daisy. A origem da fortuna de Gatsby é às vezes dissimulada no enredo por Nick Carraway, narrador da história, mas as pistas são dadas e indicam ações ilícitas (contrabando).

Nick é um vizinho de poucas posses de Gatsby – os dois tornam-se amigos e confidentes. É através dele que Gatsby busca se reaproximar de Daisy (esta é prima em segundo grau de Nick).

No romance, a casa de Gatsby torna-se um personagem – ela é símbolo do desfrute, da gastança, da boa vida. É nela que Gatsby promove grandes festas para gente rica e influente, regadas por muita bebida. E por quê? Porque pretende reconquistar Dayse e, para atraí-la, busca exibir-lhe o seu poder material. A posse é, no livro, um valor supremo. Quase tudo gira em torno do dinheiro. Menos a força mesma da paixão que Gatsby sente por Daisy.

As pessoas que frequentam as festas de Gatsby estão interessadas em usufruir o que de *melhor* ele oferece, desregrando-se na bebida e no luxo. As pessoas que o frequentam são políticos, empresários, esportistas – um “clã chamado Blackbuck”, um “importador de tabaco”, um “senador pelo Estado”, indivíduos “ligados ao cinema”, “gente de teatro”, etc. Para essas pessoas, Gatsby vale pelo que tem – é signo do hedonismo em si. E para Gatsby elas valem pelo que representam na escala social.

Gatsby é metáfora e base da ideologia do Novo Rico. Gatsby é rico sem ter origem na riqueza – daí a necessidade de manusear símbolos típicos dos ricos tradicionais (como o fato de, segundo afirma ao narrador Nick, ter frequentado Oxford). Mas o personagem também incorpora a ideologia daqueles que estão “fadados a vencer”. Exemplo disso é o roteiro (roteiro dos que, pela disciplina diária, podem “chegar lá) escrito num livro que o protagonista tinha quando criança e mostrado para Nick Carraway na tarde do velório de Gatsby pelo pai deste último:

> Levantar da cama – 6h
> Exercício com halteres e escalada de parede – 6h15-6h30
> Estudar eletricidade etc. – 7h15-8h15

Trabalho – 8h30-16h30
Beisebol e esportes – 16h30-17h
Praticar elocução, postura de corpo e como adquiri-la – 17h-18h
Estudar invenções necessárias – 19h-21h

RESOLUÇÕES GERAIS

Não desperdiçar tempo no Shafters ou [um nome, indecifrável]
Deixar de fumar e de mascar chiclete
Tomar banho dia sim, dia não
Ler um livro ou uma revista edificante por semana
Economizar 5 dólares [riscado] 3 dólares por semana
Ser melhor para com os pais

Eis, repita-se, o cotidiano administrado dos que vieram para "vencer".

Mas *O grande Gatsby* é ainda o romance da tragédia – da fortuna que vira desgraça. Algo metaforizado no livro não só pelo assassinato de Gatsby, mas sobretudo pela casa vazia, pela ausência dos antigos convivas no velório e enterro do protagonista (é dramática a cena de Nick convocando as pessoas a comparecerem ao funeral). Gatsby, assim, é o importante que, de uma hora para outra, se apaga. É o grande que vira pequeno. Daí a forte ironia do título e que está na estrutura desse complexo e apaixonante livro, que lê o materialismo de uma época e os valores que lhe dão base de forma aguda, penetrante.

Salinger

Por que *O apanhador no campo de centeio* (1951), do americano J. D. Salinger, é um romance que atrai tanto, tendo uma legião de leitores e admiradores mundo afora? A fluidez e o coloquialismo (que inclui o uso do palavrão) da narrativa, feita por um adolescente de 17 anos? A rebeldia e o escárnio do adolescente? A força da vigorosa desconstrução de valores e costumes, melhor dizendo, da ideologia ou do convencionalismo da classe média americana no pós-Guerra? A acoplagem perfeita do ponto de vista narrativo, que faz o leitor viver intensamente a interioridade do protagonista, sua insatisfação ou mal-estar com os "cretinos" e "falsos" que o cercam? Talvez tudo isso.

O fato é que Holden Caulfield é um personagem inesquecível, inquietador, fazendo do único romance de Salinger um dos mais importantes do século XX. O romance, para quem não sabe, narra três dias na vida de Holden Caulfield, filho de um advogado rico de Nova York. Três dias próximos ao Natal, logo após Holden ter sido expulso (ele é reincidente em expulsões escolares) do conceituado Internato Pencey, na Pennsylvania. Holden deixa o internato, viaja de volta para Nova York e, antes de se (re)apresentar à família, resolve se hospedar num velho hotel. São três dias de deambulações, bebedeiras e profunda solidão, que provoca no personagem um quadro de depressão precedido de um esgotamento físico e mental. E são esses três dias da vida de Holden que o leitor acompanha, além de seus (irretocáveis) monólogos, nos quais inúmeras recordações dos vários tipos com quem conviveu ou topou (especialmente durante a fase de seus 16 anos) são postos em cena para serem questionados, desqualificados,

demolidos pelo protagonista.

Não há um centro para Holden Caulfield, todos (menos a pequena Phoebe, sua irmã, ou ainda o irmão já falecido Allie) são objeto do seu riso: diretores, professores e colegas de escola; o pai, a mãe, o irmão D. B. (roteirista em Hollywood); as várias figuras (taxistas, prostitutas, gigolôs, garçons) com as quais ele se depara. Os conteúdos pedagógicos e a arte de massa americana (em especial, o cinema) são fortemente ironizados pelo protagonista. Como ironizada é a Bíblia:

> "Gosto de Jesus e tudo, mas não dou muita bola para a maioria das outras coisas da Bíblia. Os Apóstolos, por exemplo. Pra falar a verdade, os Apóstolos são uns chatos. Depois que Jesus morreu e tudo eles trabalharam direitinho, mas, enquanto Ele estava vivo, não serviam pra nada. Deixavam Ele na mão o tempo todo. Gosto de todo mundo na Bíblia mais que dos apóstolos."

Quando, em seu (transtornado, em certos instantes) giro por Nova York, Holden se reencontra com Sally Hayes, por quem se sente de algum modo atraído, desabafa (e aqui uma síntese de seu pensamento acerca das opções/gostos dos habitantes da cidade):

> "[...] eu odeio a escola. Poxa, como detesto o troço [...]. E não é só isso. É tudo. Detesto viver em Nova York e tudo. Táxis, ônibus da Avenida Madison, com os motoristas gritando sempre para a gente sair pela porta de trás, e ser apresentado a uns cretinos que chamam os Lunts de anjos, e subir e descer em elevadores quando a gente só quer sair, e os sujeitos ajustando as roupas da gente nas lojas, e as pessoas sempre... // [...] Os carros, por exemplo [...]. A maioria das pessoas são todas malucas por carros. Ficam preocupadas com um arranhãozinho neles, e estão sempre falando de quantos quilômetros fazem com um litro de gasolina e, mal acabam de comprar um carro novo, já estão pensando em trocar por outro mais novo ainda. Eu não gosto nem de carros velhos. Quer dizer, nem me interesse por eles. Eu preferia ter uma droga dum cavalo."

Por sua vez, o exército e a guerra (esta, de certa forma, para o protagonista, uma verdadeira instituição americana) sofrem o seguinte ataque de Holden:

> "Acho que não ia aguentar se tivesse que ir para a guerra. No duro que não aguentava. Não seria tão ruim se pegassem logo a gente e matassem ou coisa parecida, mas a gente tem que ficar um tempão na droga do exército. Esse é que é o problema. Meu irmão D. B. ficou no exército quatro anos. Esteve na guerra mesmo – participou do desembarque do dia D e tudo – mas acho que ele detestava mais o exército do que a própria guerra. [...] Depois, quando [D. B.] seguiu para a Europa e para a guerra, não foi ferido nem nada, e nem teve que atirar em ninguém. O único troço que ele tinha que fazer era dirigir o dia inteiro o carro de combate de um general de araque. Uma vez ele disse a mim e ao Allie que, se tivesse de atirar em alguém, não ia saber para que lado apontar. Disse que o exército estava praticamente tão cheio de filhos da puta quanto os nazistas."

O *apanhador no campo de centeio*, reafirmo, é um romance central do século XX. É um lúcido romance. Uma narrativa de protesto, provocativa, perturbadora. Ninguém sai o mesmo

desse livro. Perde quem nunca o leu. Perde quem não sabe quem é Holden Caulfield.

Fante

Dominic Molise é o protagonista do romance *1933 foi um ano ruim*, de John Fante, autor cujo realismo agudo, crítico da sociedade americana, é dos que mais aprecio. Dominic tem 17 anos e é filho de um pedreiro, de origem italiana. Dominic se encontra num mundo que lhe tolhe os sonhos - o de ser um astro do baseball, o de ter nos braços a sua grande paixão, a rica Dorothy (a cena em que ela sobe na escada, na casa comercial do pai, e Dominic vê as intimidades da moça é de um erotismo acelerador: “Vi o que eu jamais vira antes daquele ângulo. As suas nádegas, dois pães dourados, uma fenda de tirar o fôlego entre elas e um tufo de cabelos que parecia limalha de bronze”), o de tirar a família da grande miséria. A pobreza lhe dá um tédio insuportável, incomoda-o e até impressiona-o a religiosidade extremada da mãe. Mas nenhuma porta se abre para o protagonista. Tudo nele é sonho e, em seguida, pelos obstáculos brutais de sua realidade, descaminho, desesperança. Cena das mais pugentes do livro é a do momento em que Dominic tenta vender – e, depois, desanda, recuando do projeto de venda – a máquina de misturar massas do pai. A máquina é, no caso, o principal ícone do trabalho, da sobrevivência da família. O pai fica desorientado com a atitute do filho – que queria o dinheiro (e vê na velha e barulhenta máquina a única forma de obtê-lo) para ir em busca do sonho de ter fama e fortuna como jogador de baseball. O pai, ainda assim, consegue metade do dinheiro para Dominic. Mas nada dá certo, Dominic é vítima do preconceito de classe (do pai de Dorothy e de Kenny, este o melhor amigo do filho do pedreiro), e o romance se fecha com uma angústia que não se resolve, com uma força de realidade que às vezes dói no leitor.

Embora num formato tradicional de romance realista, com certa linearidade, *1933 foi um ano ruim*, que foi publicado postumamente em 1985, por esforço de Charles Bukowski, grande admirador da obra de John Fante, tem muita força. Talvez o romance brasileiro da atualidade precise, com outras engenharias formais, retomar essa força e agudeza que se extrai de Fante.

Carrero

Seria uma sombria noite secreta (2011), de Raimundo Carrero, é um romance do lumpemproletário. Poucos livros retrataram com tamanha sensibilidade, a partir da subjetividade das personagens, o lúmpen brasileiro, nordestino. Alvarenga, o mendigo protagonista, faz sorrir e sentir – por ser, menino, Pato Torto, por usar sapatos enormes, desproporcionais, e por estampar roupa recolhida no lixão pela mãe miserável. Alvarenga é passional e patético. Alvarenga é sombrio, o Recife do personagem é escuro. O narrador, sutil, anota: “...as poucas árvores do Recife se transformam em espectros, em garras escuras, sem folhas e sem frutos”. Alvarenga é aviltado, mas extremamente afetuoso. Ama a prostituta Raquel, e esta o ama à sua maneira. Embolam-se numa ternura imperiosa, inextricável. Raquel é a senha de sua felicidade – que entretanto lhe escapa a cada sopro da corneta.

O romance de Raimundo Carrero pinta de melancolia a realidade, investindo em interioridades torturadas, dilaceradas, em vidas decididamente decadentes.

Tatiana

Dois rios (2011), de Tatiana Salem Levy, vencedora do Prêmio São Paulo de Literatura de 2008, com *A chave de casa*, investiga a infelicidade e as paixões dos irmãos gêmeos Joana e Antônio. Joana apagou-se na existência após a morte do pai, com o desmoronamento da família, definitivamente apartada. Só lhe restaram as imagens da infância feliz ao lado de Antônio, as recordações das férias de verão em Dois Rios, na Ilha Grande. Joana empareda-se em Copacabana com a mãe decadente, neurótica. Joana e sua vida infecunda, imóvel e escura como o apartamento. Joana e sua culpa intransponível. Até que aparece Marie-Ange, a francesa que põe o mar e um horizonte à sua frente. Marie-Ange a salva das sombras, fazendo-a deslizar para a luz. Joana apaixona-se pela outra. Vence a culpa, abandona a mãe, e parte com a companheira para uma ilha francesa. A paixão lhe vem como um surto impossível de prever, como também imperioso de provar. Joana e Antônio são iguais e opostos. Antônio, o pai morto, se desprende de Joana e da mãe. Percebe, resoluto, que os laços se romperam – e se retira, buscando pelos caminhos do mundo (é fotógrafo) uma felicidade que só encontrará nos braços da mesma Marie-Ange, que conhece em Paris, no metrô. A ambígua Marie-Ange. Dois irmãos gêmeos que se apaixonam pela mesma mulher. E que, rios reversos, definitivamente se desencontram – um vem, a outra vai. Um opta pela retirada e, no fim, o retorno à vida familiar. A outra escapa da escura existência perto da mãe para encontrar o sol e viver um enigma. O enigma Marie-Ange.

Tatiana Salem Levy escreveu um romance exato, diria impecável, acerca dos elos que, partidos, resultam perdidos.

Lya

A pergunta que vem após a leitura de *O tigre na sombra* (2012), de Lya Luft, é: a família é mesmo possível? No livro, a família é inviável, insustentável, imobilizada por seus desencontros, descaminhos. O mal-estar profundo da protagonista Dôra poderá ser pior na próxima página. Ela tem um conflito incontornável com a mãe e perde a referência amiga e acolhedora da irmã Dália. O que a mãe queria para Dália – a perfeição em tudo ou em quase tudo – termina tonificando a narrativa ao apresentar, já para o final do livro, a virada da personagem, que passa de “boa” para “má”, que se perde na bebedeira e nos amores, incluindo o marido de Dôra. Dália inverte o que a mãe intuía e instruía. Torna-se maldita, disforme. Dôra, por seu lado, traz uma infelicidade que sufoca, subornada e/ou sacrificada que é em seus afetos tanto pela mãe como pela irmã, que terminam tendo uma construção especular no livro. De um lado, Dôra; de outro, Dália e a mãe. O pai se apaga diante de figuras tão centrais na vida da protagonista. Apenas Vovinha aparece como um eixo afetivo que aplaca a dor, que, em incertos e fortuitos momentos, faz a assepsia da grande ferida na alma de Dôra. Os membros dessa família estão decididamente afastados por algo que a narradora não alcança, desvenda. Busca

mas não consegue desvendar. Afogada em sua dor de mulher traída pela irmã e destratada pela mãe, Dôra, que ainda traz o trauma de ter uma perna curta, soluça no íntimo, inviabilzada. Embora parecendo perder um pouco o ritmo no meio – começa e termina bem, com muita intensidade, com uma personagem-narradora compacta – o livro de Lya Luft tem força e se impõe pela linguagem bem elaborada, pelo estilo enxuto, exato.

O retorno da autora ao romance não poderia ser mais auspicioso.

Noll

Solidão continental (2012), de João Gilberto Noll, é um romance sobre a (agônica) busca do outro. Mais uma vez o autor gaúcho põe em movimento, como já fizera em tantos romances, notadamente no primoroso *Harmada*, um personagem com um profundo mal-estar, que deambula atrás de si próprio, de alguma realização ou afirmação no plano afetivo. Personagem, como sempre em Noll, de interioridade difusa e densa ao extremo. E uma vez mais a linguagem justa, que adere à composição geral e cujos efeitos poéticos são marcantes, especialmente no capítulo em que o protagonista carrega Frederico no ombro:

> "Escutei um burburinho ao longe. Vinha na certa da curva do rio, à esquerda. Cinco ou seis pessoas olhavam para alguma coisa na relva. Fui me aproximando e aos poucos fui identificando um corpo. Pálido, com um corte no rosto, muito perto da boca, Frederico."

Ou ainda na parte final do romance, após a saída do mesmo protagonista do pronto-socorro em Porto Alegre (levara uma pancada na cabeça), suas andanças pelas cercanias da cidade e o retorno (fatigante) para o seu apartamento:

> "Estremeci. E abri os olhos. Eu estava deitado sobre uma areia grossa. Parecia amanhecer, tudo ainda muito pálido. Uma pandorga negra se movia lenta em uma altura nem tão distante. Vendo do meu ângulo ela se sobrepunha a uma chaminé muito alta que não custei a identificar como sendo a da Usina do Gasômetro à beira do Guaíba."

Em entrevista ao jornal *Cândido*, Noll tece comentário acerca do protagonista de *Solidão continental*: "[...] ele tem muita tendência à vagabundagem. Porque é um contemplativo, por isso que ele sofre, porque realmente não está dando resposta à [...] produção que a sociedade exige, está sempre desfalcado, sempre aquém da exigência de produtividade da sociedade". Isto parece correto. Talvez em *Solidão continental*, narrado em primeira pessoa, seja um tanto redundante a necessidade de o protagonista *definir-se* como um solitário (ele é um bissexual já envelhecido, de libido sempre acesa – aliás, os impulsos sexuais dele são algo muito central na economia da narrativa –, que ministra aulas de português para estrangeiros e que vem de Chicago para Porto Alegre). Essa redundância, em certos momentos, parece enfraquecer um

pouco a narrativa, porque as situações vividas pelo personagem, por si, já são reveladoras de sua grande solidão. Como exemplo de redundância do campo de sentido da solidão na fala do personagem-narrador, retiro três passagens do romance (os grifos são meus):

> "Que eu voltasse à minha solidão sem me abater. Nela tinha as minhas referências todas ordenadas, eu a abastecia com algumas obsessões [...]"
>
> "Olhei para a exuberância do azul do céu e senti que precisava falar com alguém, alguém que pudesse me confirmar, sim, que eu era um homem da mesma espécie do interlocutor [...]"
>
> "Divisei um vulto olhando para a terra. Aproximei-me, eu precisava ouvir alguém me perguntar e eu responder, falar."

Mas isso não tira o brilho da narrativa de Noll. Não tira a força desse personagem de identidade triturada, profundamente desencontrado.

Marilia

O pungente *Suíte de silêncios* (2012), romance de estreia da paraibana Marilia Arnaud, tem como centro de sua narrativa os registros da tristeza e da angústia extrema da protagonista Duína, moldados num bloco (quase) monolítico, numa espécie de monólogo interior contínuo, em que o passado irrompe como um pesadelo do qual a personagem não escapa nunca, obsessiva em suas lembranças infelizes. Narrativa forte, opressiva, que desestabiliza e desconforta o leitor. Antes de ser um romance de amor, é um romance de dor e morte. Duína, à beira da morte, conta a sua história na forma de um depoimento (ou de uma longa carta) ao grande amor de sua vida – João Antonio, um médico, que a abandonou ao optar por outra (a sua verdadeira mulher). Outro fato marcante da vida de Duína é o abandono da mãe, que, a protagonista ainda criança, fugiu com outro homem (a cena em que mãe e filha estão no cinema e o estranho homem, que usa "sapatos brancos", aparece para ficar junto delas, desencadeando um ciúme mordaz na filha, é irretocável). Duína fica com o pai (o maestro Gaspar) e a avó Quela, que será, ao seu modo, um centro, uma referência para a sua formação. Assim, o abandono é o prato de que, desde criança, a protagonista se serve. O romance de Marilia se insere na tradição da narrativa urbano-existencialista, de que Clarice Lispector se fez mestre. A narrativa de Duína é, de fato, fortemente existencialista. A protagonista é toda dilaceramento.

Juliana

Lawanda, protagonista do romance *Meu coração de pedra-pomes* (2013), da paulistana Juliana Frank, é alegre e acre, afeita (ao seu modo) e alarmada com o cotidiano devastador. É com os tons da tragicomédia que se tece o eixo central da trama do romance.

Lawanda é faxineira num hospital. Tem o aluguel do quarto onde mora pago por uma tia. Ingere remédios rotineiramente ("...as pílulas filhas da puta com seus hiperpoderes que preciso

tomar antes de dormir”). É amante de um homem casado. E cria besouros com os quais – suspeita – amortece a sua solidão.

A vida desbotada da protagonista a sufoca ao extremo – aliás, o romance de Juliana Frank é um exemplo forte da existência paupérrima, tediosa, sem horizontes, do nosso trabalhador urbano, emparedado na grande metrópole. É um romance, antes de tudo, sobre a natureza do trabalho desumanizado, reificado, com pouca ou nenhuma criatividade. E é daí – como se querendo desafogar a si e ao próprio leitor, que também fica em permanente desconforto – que decorre a voz áspera de Lawanda:

> “Eu poderia estar morta como o velho, e não vivendo essa enfadonhice de cama de meteorito, família disfuncional, cortiço bem-arrumado, hospital, hospital, esfregão, corredor, esfregão, trabalhos escusos, horas infelizes, televisões altas demais, homem casado com uma lacraia na cama, macumba inútil, mortes sem espelhos: breve resumo da merda que, em dias melhores, chamo de vida.”

Lawanda (autoironia da narradora, que se chama Wanda), para melhorar o salário de faxineira, arranja alguns trabalhos “extras” (ou “escusos”, como ela prefere) – consegue alimentos não prescritos para certos pacientes; satisfaz-lhes desejos impróprios, e até bizarros, como o de um velho terminal que queria assistir (não deu tempo) a um show de Caubi Peixoto, ou como o da senhora Berta, também terminal, que, querendo dançar, acaba falecendo nos braços de Lawanda. A (tragicômica por excelência) cena em que é narrada a dança da moribunda com Lawanda tem muita força:

> “Berta balbucia algo. Não entendo. Mas, sim, estamos sublimes, Berta! É só não pisar no meu pé que eu vou te levar daqui para um templo em Dammam. Fecha os olhos, velha desanimada! Anda! Ela começa a tremelicar. Muito bom! Estamos quase chegando aonde quero. Ela balbucia mais uma vez e se contorce. Que lindo, nunca vi nada igual. Será que são os remédios para o câncer? Eu deveria experimentar!
>
> Ela consegue gritar:
>
> – Estou indo!
>
> – Para o templo de Dammam?
>
> Ela balbucia:
>
> – Não sei!
>
> Cai dura no chão. Merda. Morreu também. E agora? Como vou devolver o corpo para a maca no quarto andar?”

Eis uma cena que registra com realismo agudo uma das situações vividas por Lawanda, personagem de fala solta, espontânea, cujos palavrões, bem aplicados na trama, funcionam como desforra, como gritos, não contra este ou aquele, mas contra o tipo de existência que lhe coube.

Juliana Frank, autora ainda muito jovem, parece acertar a mão na construção dessa personagem enérgica, desesperada. E com isso acaba acertando a mão na fatura de seu mais recente romance.

Mirisola e Furio

Teco, um rebelde garoto da classe média paulistana, que não gosta de aniversários nem de crianças, de repente se vê atraído e faz amizade com o palhaço Cachacinha (conhece-o num supermercado). Cachacinha dá um porre (de cachaça, obviamente!) no garoto, planejando sequestrá-lo ("A ideia era simples. Deixaria o garoto escondido na perua até que fosse a hora de ligar para os pais dele e pedir o resgate"). Cachacinha tem parceria com o também palhaço Alambique. Os dois mantêm por algum tempo Teco, o sagui Nico e o boneco inflável Máicol Jackson no cativeiro, mas logo essa turma consegue escapar – e aí se inicia a aventura (ou desventura) de Teco, que, junto com o sagui e o boneco, termina se juntando a uma turma ainda maior no Babelão ("Cearenses, alagoanos, pernambucanos, baianos. Tinha até gente de fora, uns uruguaios e uns bolivianos"). O Babelão fica na degradada Cracolândia. Teco vai ser acolhido por um tempo por duas socialites (um casal de lésbicas) e acaba se projetando na mídia – mas será sempre perseguido pela dupla de palhaços Cachacinha e Alambique, que jamais demovem a ideia de sequestrar o garoto para assegurar o resgate.

Eis, em síntese, o enredo de *Teco, o garoto que não fazia aniversário* (2013), que Marcelo Mirisola assina com Furio Lonza. O romance troca sinais, tornando-se uma espécie de história juvenil às avessas. É muito divertido, demolidor, com um narrador assumidamente sarcástico. Há ataques para todos os lados, atingindo várias instituições e sujeitos sociais: família, mídia, políticos, pedagogos, PMs, acadêmicos, socialites, etc. A sociedade brasileira que aparece na narrativa de Mirisola e Furio não se sustenta, é inviável, sem qualquer centro – seus hábitos sobram em canalhice e desfaçatez. E é sobretudo sob o signo da desfaçatez que os autores terminam provocando no leitor um riso que nunca mascara o asco – o velho asco que sentimos daqueles que edulcoram seus discursos para melhor perpetuar as cracolâncias que nos habitam desde sempre. Nesse sentido, a narrativa de Mirisola e Furio é certeira, não perdoa.

Vazconcelos

Os dias roubados (2013), primeiro romance do cearense Carlos Vazconcelos, obteve em 2011 o Prêmio de Incentivo às Artes da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. O romance traz um tema pouco frequente em nossa ficção – o da condenação injusta. E põe em cena as falcatruas que envolvem Justiça e Poder Político. É o próprio personagem-narrador quem anuncia o seu infortúnio, como que fustigando o leitor, incomodando-o, chamando-o para se posicionar:

> "Você não sabe o que é ser condenado sem culpa, você não avalia o que é passar quinze anos emaranhado nas próprias teias, confinado nas próprias inquietações."

E incomoda-o ainda mais ao rememorar:

> “Cruzei o portão da penitenciária aos vinte e cinco, quando a estrada da vida se estendia à minha frente desafiando meus passos. Fui roubado gravemente, o grito ainda ecoa, me acompanha feito um zumbido eterno.”

O protagonista tem um relacionamento com Águida, filha de um deputado sórdido. Águida, quando sabe que é traída, se suicida, atirando-se por uma janela. Começa aqui a ‘via crucis’ do protagonista:

> “Voltei para casa e tentei um diálogo ameno com Águida, que nada sabia de racionalidade. Seu coração era ainda mais escravo da paixão do que o meu. Chorou de forma contida, como quem não acreditara mesmo na reversão do destino, como se já estivesse pronta para o pior desfecho, e não me deu chance. Pulou. Aquele salto foi definitivo em nossas vidas. Encontraram-me prostrado, golpeado, tantos dedos me apontaram, tantos olhos me cravaram a lança. Fui algemado e conduzido ao tribunal. De lá para o inferno do cárcere foi um passo.”

Mais à frente, fica-se sabendo que a condenação se deu por ‘ações’ do deputado:

> “Mostrou-me a foto de jornal. Era o deputado Jairo Filgueira, pai de Águida. Eu já sabia que a família me odiava e que havia trabalhado incansavelmente pela minha prisão, mas não conhecia os detalhes sórdidos da empreitada, os atalhos, as manobras, a compra de todos os envolvidos para minha condenação logo a partir dos primeiros indícios.”

Um jovem promotor é quem “investiga a falsa sentença” e consegue retirar o protagonista da prisão. O romance de Carlos Vazconcelos é agudo na temática e bem elaborado na forma, com uma técnica inventiva.

No final é que é revelado, por meio de um “posfácio” produzido por um dos organizadores do volume, que a narrativa que lemos (fragmentada, e o recurso soa perfeito, por conta do arranjo que foi possível ser montado pelos organizadores do material recolhido) se trata na verdade da autobiografia do protagonista, que, na prisão, e fazendo de tudo para preservar seus papéis, seus manuscritos, tornara-se escritor. Tornara-se escritor para denunciar a injustiça que o fez padecer durante quinze anos – e que, liberto, não o recompôs como indivíduo, fraturou de vez sua identidade.

O conto brasileiro do século 21[25]

NOTA:

Para compor o presente ensaio me vali da minha experiência de crítico (em minha coluna no jornal *Rascunho*, de Curitiba, tenho sempre tratado de contos contemporâneos), de professor de Literatura Brasileira e, sobretudo, de antologista. Como é sabido, organizei, já nos anos 00, três antologias: *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (São Paulo: Geração Editorial, 2006), *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro: Garamond, 2006) e *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (São Paulo: Geração Editorial, 2008). Constam dessas antologias 118 contos, que li atentamente. Convivi meses com eles, comentei-os com muitos dos seus autores. Um *corpus* tão amplo, envolvendo escritores dos mais expressivos de nossa literatura atual, alguns já consagrados (a exemplo de Luiz Vilela, Dalton Trevisan, Moacyr Scliar, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon), outros emergentes e ainda algumas promessas, não poderia, pelo menos em parte, ficar de fora de uma pesquisa séria sobre o conto brasileiro do século 21. Procuro, assim, não exclusivamente, já que utilizo várias outras referências, dialogar com esse *corpus*, atento em especial à força dos emergentes. No ensaio, comento 28 contos, distribuindo-os em cinco vertentes, que, penso, podem ser úteis como primeira tentativa de classificação do conto brasileiro do século 21. Se às vezes o ensaio beira o depoimento pessoal ou se faz em tom de quase conversa, afastando-se da dicção acadêmica, isto não impede que, no corpo-a-corpo com os contos, o comentário crítico seja criterioso, objetivo, esforçando-se o máximo para interpretar uma primeira e indispensável camada da narrativa, o que poderá auxiliar o leitor comum ou o pesquisador. E ainda o professor – devidamente equipado com os contos aqui abordados – em sala de aula.

*

No Brasil hoje há bons escritores, prosadores e poetas, sendo que, até onde tenho acompanhado, o conto tem sido o gênero de destaque. Não apareceu ainda o grande romancista ou o grande poeta, aquele autor que de alguma forma *desestabiliza*, que traz algo de impacto, com cara de novo. Parece-me que os dois últimos grandes romances brasileiros são *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *A Festa*, de Ivan Ângelo, ambos da década de 70. Não quero dizer com isso que não tenham surgido outras obras de qualidade. É no sentido mesmo dessa *desestabilização formal* de que falei. Mas cito aqui alguns bons romancistas mais recentes: Miguel Sanches Neto, André Sant'Anna, Milton Hatoum, Luiz Ruffato, Paulo Lins, Patricia Melo, Aleilton Fonseca, Ronaldo Correia de Brito, Chico Buarque, Maria Esther Maciel, Bernardo Carvalho, Cristovão Tezza, Altair Martins, Aldo Lopes de Araújo, Nelson de Oliveira, Ricardo Lísias e Beatriz Bracher (formalmente, Chico Buarque e Ruffato talvez sejam, do conjunto, os mais inquietos). Com a poesia acontece algo parecido. Os poetas mais velhos ainda dominam a cena. Caso especialmente de Ferreira Gullar e Manoel de Barros. Os contistas, por sua vez, estão num momento muito instigante. Nota-se uma variedade de formas no conto, que vai do minimalismo ao realismo brutal, passando pela vertente intimista (ainda nas pegadas de Clarice Lispector), pela narrativa fragmentária ou mesmo experimental. O conto tem narrado situações típicas do homem contemporâneo – como, por exemplo, a violência ou mesmo a penúria, a miséria brasileira – de forma aguda, veemente. Isto pode ser comprovado nas

antologias ultimamente organizadas por mim, por Nelson de Oliveira e por Luiz Ruffato. Os contistas têm até mesmo se "aventurado", e às vezes de forma bem original, a recriar autores consagrados de nossa literatura. É mesmo um desempenho formidável do gênero.

No que se refere aos escritores nordestinos: o Ciclo do Romance de 30 foi um acontecimento notável em nossa literatura, revelando autores como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado. Eles renovaram o romance brasileiro, projetando o Modernismo para a problemática social. Creio que, atualmente, autores nordestinos como Antônio Torres, Francisco Dantas, Ronaldo Correia de Brito ou mesmo Aldo Lopes de Araújo conseguem manter um diálogo rico, não raro original, com essa tradição do nosso romance regionalista. Há autores com outros traços, a exemplo de José Nêumanne Pinto, com o romance *O silêncio do delator*, que retrata, de forma paródica, alguns ícones da cultura urbana e de massa da segunda metade do século XX. Outro exemplo, ainda inserido na tradição regionalista mas com soluções diferentes, é a narrativa dialógica, intertextual, de Aleilton Fonseca, que resgata o universo e a oralidade de Guimarães Rosa (refiro-me ao romance *Nhô-Guimarães*) ou mesmo o imaginário e as teorias interpretativas de Canudos (no romance recente *O pêndulo de Euclides*). Cito ainda Homero Fonseca e seu romance *Roliúde*, que se relaciona com a tradição picaresca. Por outro lado, no Nordeste hoje há metrópoles, com os mesmos problemas de todas as metrópoles, e uma literatura nova, urbana, está surgindo forte ou mesmo, em certos casos, já se consolidou, tendo como bons exemplos as narrativas curtas de Ronaldo Correia de Brito, Antonio Carlos Viana, Tércia Montenegro, Marcelino Freire, Raimundo Carrero, Marilia Arnaud, Carlos Ribeiro, Nilto Maciel, Pedro Salgueiro, Luzilá Gonçalves, Suênio Campos de Lucena, Carlos Emílio Corrêa Lima, Jorge Pieiro, Carlos Gildemar Pontes, Ronaldo Monte, Wellington Pereira, Geraldo Maciel (falecido precocemente), Antonio Mariano, Arturo Gouveia, Lima Trindade, entre alguns outros. Ainda autores importantes, nessa direção, são W. J. Solha e Maria Valéria Rezende, que, sendo de outras regiões, há muito tempo vivem no Nordeste. Essa nova literatura urbana nordestina, por tratar de problemas parecidos com os dos grandes centros, não tem muita diferença da literatura produzida no Sudeste/Sul. Claro: há outros autores, aqui não citados, que estão fazendo literatura de qualidade em outros pontos do país. Como é o caso de Vera do Val, paulista radicada no Amazonas, ganhadora do Prêmio Jabuti de 2008 com o livro de contos *Histórias do Rio Negro*.

Disse, de início, que o conto tem sido o gênero de destaque em nossa literatura. Observo, nesse sentido, cinco vertentes principais do conto brasileiro do séc. XXI: 1) a da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2) a das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica; 3) a das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro; 4) a dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; 5) a das obras metaficcionais ou de inspiração pós-moderna. O que une todas essas vertentes é o olhar cruel e irônico sobre as situações configuradas. O olhar cruel sobre a existência que os nossos melhores contistas herdaram de Machado de Assis.

É bom dizer, por outro lado, que às vezes num mesmo autor, numa mesma obra, coexistem duas ou mais dessas vertentes.

A seguir, tratarei mais detalhadamente das cinco vertentes, comentando contos e indicando

autores que as representam.

1) a vertente da violência ou brutalidade no espaço público e urbano

Quando, no segundo semestre de 2002, ministrei para universitários (na UFPB) um curso sobre o conto brasileiro, percebi que os textos mais perversos, brutais, despertavam nos estudantes um enorme interesse. Talvez porque eu – que tenho admiração pelo elemento cruel do gênero – de algum modo influenciasse os alunos ao ler de forma mais enfática determinadas narrativas. Na ocasião, fizemos leituras comentadas de cerca de 30 contos de autores brasileiros da segunda metade do séc. XX – Guimarães Rosa, Murilo Rubião, José J. Veiga, Moreira Campos, Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, João Antônio, Lygia Fagundes Telles, Luiz Vilela e alguns autores da chamada Geração 90 (a que Nelson de Oliveira deu visibilidade, ao organizar – prestando um grande serviço ao conto recente – as antologias *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores*, que incluem nomes hoje já bem conhecidos, como Luiz Ruffato, Marcelo Mirisola, Marçal Aquino, Marcelino Freire – este já premiado com o Jabuti –, Cíntia Moscovich, Altair Martins – vencedor em 2009 do Prêmio São Paulo de Literatura/Autor Estreante/Romance –, André Sant'Anna, Ivana Arruda Leite, entre outros). O resultado daquele curso não poderia ser melhor – muitos dos estudantes disseram que passaram a gostar de contos depois de nossas leituras lentas, detidas, sempre em frescas manhãs de sábado. E foi a partir do curso que tive a ideia de organizar a coletânea *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*, lançada em 2006 e que se compõe, como o próprio título indica, de textos brutais, trazendo o choque do real.

Parece que a minha intuição (e também era algo não muito difícil de perceber àquela altura), ao ministrar um curso sobre contos violentos em 2002 e organizar a coletânea *Contos cruéis* em 2006, estava em boa medida correta, como diagnóstico não só da literatura, mas, de forma oblíqua, do cinema e mesmo de outras mídias contemporâneas. Na edição de *O Estado de S. Paulo* de 21/10/2007 – cinco anos, portanto, depois do curso que ministrei e um ano após o lançamento dos *Contos cruéis* – saiu uma entrevista de Luiz Zanin Oricchio com a professora Beatriz Jaguaribe, da UFRJ, que lançou pela Ed. Rocco *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Neste livro Beatriz Jaguaribe defende a tese de que ressurge com força um fenômeno: o cinema (sobretudo), a literatura e outras artes retomaram o realismo estético, ou o "choque do real", como uma das manifestações mais importantes da cultura globalizada (a expressão "choque do real" é assim definida pela professora: "a utilização de estéticas realistas que visam a suscitar um efeito de espanto catártico no espectador ou leitor"). Seria esse o motivo de filmes como *Cidade de Deus* e especialmente *Tropa de Elite* fazerem tanto sucesso (*Tropa de Elite*, como todos sabem, gerou muita polêmica em torno da perspectiva narrativa adotada). Na entrevista são citados autores como Paulo Lins, Patrícia Melo, Marçal Aquino, além de Ferréz, como os principais representantes recentes da literatura brutal no Brasil. Concordo em parte.

Um conto como "A Cabeça", do mineiro Luiz Vilela, vale por toda uma série de textos de brutalidade, não só pela (mais que insólita) situação narrada mas também por sua alta qualidade estética, notadamente a costura dos diálogos. A matriz narrativa dos (bons) autores citados são

certamente os textos de Rubem Fonseca. Paulo Lins, Patrícia Melo, Marçal Aquino e Ferréz são – algo não muito difícil de perceber – epígonos do autor de “A coleira do cão”, “Feliz Ano Novo”, “Passeio noturno”, “O Cobrador”, entre outras obras-primas da literatura brutal. Nos contos de Rubem Fonseca, que privilegia a primeira pessoa, vale especialmente a tessitura do narrador, o ponto de vista violento (e incrivelmente verossímil) adotado por ele. “A Cabeça”, escrito em terceira pessoa, é um conto que, no que se refere à vertente violenta, ao que tudo indica, não tem matriz em nossa literatura. É original. E sua originalidade, ao invés do narrador, reside especialmente na profunda ironia dos diálogos. Isto é um achado de Vilela (e o diálogo é, certamente, um dos recursos mais notáveis desse autor – é só conferir, nesse sentido, a novela *Bóris e Dóris*, de 2006). Manhã quente de domingo. Uma rua de um bairro distante do centro. Aí é encontrada uma cabeça humana. Logo se juntam em torno dela alguns populares – “o homem de terno e gravata”, “o da bicicleta”, “o baixote”, “o gordo”, “o barbicha”, “a moça”, “a ruiva”, “dois meninos”... A cabeça do morto desconhecido é, de repente, identificada pela “moça” como sendo a de uma conhecida – “A Zuleide lá do salão”. Mas a sua amiga, a “ruiva”, rejeita a hipótese: “Que isso, menina? Você está é doida!”. O conto (exemplo primoroso, em certos passos, da chamada função fática), cujas falas vinham se tecendo em torno de questões como o odor dos defuntos, Deus, o homem, a vida (“Deus uma cagada, o homem uma cagada, a vida uma cagada”, resume em determinado momento um dos personagens), passa então a se desenvolver em torno da questão de gêneros, pois um dos curiosos ali presentes, “o gordo”, acredita que o crime envolveu adultério: “A mulher estava chifrando o cara, e aí ele – sssp!...” (“sssp!” é o gesto de cortar a cabeça, conforme indica o narrador). A reação da “ruiva”, preocupada com a reputação feminina, é intempestiva: “Como você pode falar uma coisa dessas sem saber de nada?”. Homens e mulheres, a partir daqui, tornam mais tensos os diálogos (em que é visível a carga machista e preconceituosa da fala dos homens). No final, os meninos ficam imaginando uma bola da cabeça. Um diz: “Dá vontade de dar um balão”; o outro emenda: “Aí eu corro lá pra frente e mato no peito”. A brutalidade de nossas relações está em tudo neste conto de Vilela. Está na cabeça cortada e atirada na rua. Nos diálogos, repito, beirando o deboche, e tão espontâneos, dos populares. No choque de uma visão masculina das coisas com uma visão feminina. Na forte ironia do narrador, que expõe tudo isso com uma sutileza tal, que termina nos assombrando e exigindo, inevitavelmente, uma reflexão acerca da natureza da violência que nos cerca. E a ironia, no caso, torna-se talvez a forma mais eficiente de abordagem de questão tão grave de um tempo.

O também mineiro André Sant’Anna, no conto “A lei”, cria um policial narrador que só vê o mundo pelo viés da força. Autodenominando-se “burro” (“eu sou muito burro”), e vendo na lei um poder opressor, nela se recosta, se sente protegido para assumir sua estupidez: “...nós, a polícia da sociedade, a lei, de vez em quando, pega um moleque desses, um desses adolescentes maconheiros, que usam drogas, e dá um sumiço neles, fica a noite inteira dando porrada...”. Estupidez que só abate o mais fraco: “a gente fica horas e mais horas [...] batendo na puta, rindo da cara da puta, enfiando coisas...”. Estupidez que certamente reflete a filosofia de vida do personagem, que alerta: “A gente tem que fazer os direitos humanos é com as próprias mão”. Flertando ainda com a metalinguagem, o conto de André Sant’Anna traz um personagem emblemático da violência policial brasileira.

É também amparados na lei que, no conto “Santana Quemo-Quemo”, do sergipano

Antonio Carlos Viana, agentes públicos engravatados se voltam contra uma família faminta e indefesa. A voz severa de um deles se ergue para fazer cumprir a ordem de despejo: "Área de preservação ambiental, a ordem é derrubar tudo. [...] Aqui não pode fazer barraco. Deviam saber". Metonímia da aspereza dos agentes é o trator e o som que ele emite ao triturar os barracos feitos de papelão e de pedaços de madeira podre: "crec, crec, crec, crec". Sobra entre os escombros apenas a panela com a galinha que a irmã do narrador cozinhara e que tinha sido apanhada "num quintal longe dali". E uma irônica ceia – em meio aos destroços, e para apetite tão intenso de tal família – é posta sob uma amendoeira. Uma narrativa cáustica sobre a penúria e a opressão de nossas periferias.

"Pouca munição, muitos inimigos", do paulista Marçal Aquino, é um conto sobre a banalização da violência, remetendo ainda ao racismo. Ambrósio e Ambrosinho. Pai e filho. Gente de posses. Uma briga no estacionamento de um restaurante acaba resultando na morte de Ambrosinho por um garoto de nove anos. O negro Rodrigo, apelidado de Silêncio, guarda-costas de Ambrosinho, assiste a tudo sem intervir, por achar que a briga não vai render. E, "por falhar em serviço", será perseguido pelo pai do morto. Silêncio esconde-se num hotel junto com um colega, também funcionário de Ambrosinho. Enquanto Silêncio cochila, seu colega fala ao telefone. E então o colega recebe um recado do advogado de Ambrósio: "Mate o preto". Linguagem exata, frases curtas, o conto traz, em sua parte final, um diálogo (o momento do telefonema e o seguinte, quando Silêncio pergunta o que o advogado queria) que expõe a hesitação, a ambiguidade da natureza humana.

O tragicômico "Da Paz", do pernambucano Marcelino Freire, desfere uma crítica cortante às passeatas "pela paz", típicas de certa classe média, que procuram resolver o problema da violência mais por seus efeitos e menos por suas causas. Passeatas que, no fim, pressionam por políticas de segurança pública, por mais policiais na rua. O conto traz como narradora uma mulher pobre que, ressabiada com essas passeatas, termina expondo a dor de ter perdido o filho, supostamente assassinado (e eis a ironia da situação) pela polícia: "Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Uma dor. Dor. Dor. Dor." Paz é, no conto, metonímia da própria passeata e o "Da Paz" do título, em sua ambiguidade, sugere o nome da protagonista. O conto de Marcelino – quase um texto para teatro – tem força ainda em sua oralidade e traz um ritmo que por vezes o aproxima de um poema.

No conto do cearense Nilto Maciel "Punhalzinho cravado de ódio", revisto e reeditado pelo autor em 2009, todo um universo da miséria urbana do Nordeste, com seus tipos e ambientes soturnos, é deflagrado em apenas duas páginas. A protagonista, a anã Ana, é um pobre-diabo. Mora na periferia de Fortaleza – a periferia pobre e penumbrosa do Pirambu. Ana cria galinhas e, diariamente, se dirige à mercearia de Bodinho para comprar milho para suas criações. Solitária, humilde das humildes criaturas, foi ficando áspera com a vida – daí armazenar "todos os ódios do Pirambu". Um dia, cedo da tarde, sofre uma investida (um estupro, com a anuência de Bodinho, presente no ato) do cafajeste Pêu, um tipo bebedor, com o qual ela no passado "experimentou as primeiras dores" do sexo, e que, ao reencontrá-la na pequena e suja mercearia ("salpicada de escarros" e onde zunem "moscas alvoroçadas" e

"pegajosas"), arreganha "os dentes podres". Ana, nesse dia da mais cruel humilhação, do mais terrível rebaixamento, crava na virilha de Pêu um "punhalzinho enferrujado e cheio de ódio".

"O sorriso de brinquedo", do também cearense Carlos Gildemar Pontes, é um conto impiedoso, na linha minimalista do gênero, sobre a violência que decorre da disputa, entre mendigos, por "sobejos de valor" de um lixão: "Lá nos viadutos fizeram a partilha. Quero a boneca pra minha neta. Que nada, ela é minha! Sem conversa o chefe saltou sobre o da boneca e dividiu sua cara ao meio com uma giletada. O sangue quente nos dentes... Todos sacaram suas giletes e retocaram uns aos outros. O velho barrigudo segurava a torneira da jugular". A boneca é ícone da inocência de uma menina de rua (a "neta", no caso), que passa a pedir esmolas num sinal e que, no fim, já desperta o desejo de um adulto: "O sujeito do outro lado da rua tem planos para a menina".

2) a vertente das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica

O conto contemporâneo, por outro lado, não se fixa apenas no espaço público – volta-se, de forma aguda, para relações privadas, na família ou no trabalho. Relações em que por vezes aparecem protagonistas pervertidos ou mesmo violentos. Quatro exemplos retirados de Dalton Trevisan, Tércia Montenegro, Marilia Arnaud e Altair Martins. Primeiro, uma nota interessante. A *Folha de S. Paulo* de 23/10/2005 noticiou: pesquisa coordenada pela professora de Literatura Brasileira Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, revela: "Os personagens dos romances brasileiros contemporâneos são homens, de classe média e moram em cidades, e negros, mulheres, velhos e pobres têm pouca ou nenhuma voz. Em números: 62,1% dos personagens são homens; 79,8% dos personagens são brancos (contra 7,9% negros e 6,1% mestiços); 73,5% dos personagens negros são pobres". O professor da USP Alcides Villaça questionou a validade da pesquisa dizendo: "Eu ficaria espantado se o resultado tivesse sido outro". Disse ainda: "Se a literatura tivesse sido, desde o início, espelho das virtudes desejáveis, não se teria recomendado a expulsão dos poetas da República. E os estudos literários se organizariam como um ramo positivamente exemplar da pedagogia". Bom, com todo respeito, eu discordo do ponto de vista do professor. Na minha opinião, a pesquisa da professora da UnB é bastante válida – é um termômetro que avalia ideologicamente (e por que não?) a posição de nossos narradores contemporâneos. Talvez o recorte da pesquisa, restringindo-se a romances publicados entre 1990 e 2004, é que seja um pouco problemático, haja vista, por exemplo, o grande impulso do conto recentemente. Um conto – e, é claro, estou falando o óbvio – pode ser mais significativo do que um romance. Pode ser um "resumo implacável de uma certa condição humana" ou mesmo um "símbolo candente de uma ordem social ou histórica", conforme Julio Cortázar. Quer um exemplo de contista que poderia perfeitamente entrar na pesquisa da professora e ficar ao lado de Paulo Lins (Regina Dalcastagnè afirma que a partir de *Cidade de Deus* houve "uma preocupação dos novos autores em trazer personagens que estavam à margem da sociedade. Ele [o romance do escritor carioca] abriu algumas frentes que ainda não estão completamente preenchidas")? Quer um exemplo? O

paranaense Dalton Trevisan e seu conto "Maria, sua criada", que abre o livro *Rita Ritinha Ritona*. O conto é narrado do ponto de vista de uma empregada doméstica negra, que, saindo do Nordeste (nasceu num mocambo do Recife), vai parar no Rio de Janeiro e, depois, em Curitiba. A protagonista, Maria das Graças, tem muita personalidade. Padece horrores: mora em várias residências, é estuprada, mãe solteira, e chega a dormir no chão de uma sacada. Mas, decidida, enfrenta todas as dificuldades, chegando, com o dinheiro que guarda ("tinha sempre o meu dinheirinho"), a pôr a filha mais nova na Universidade (consegue também uma bolsa de estudo para a mais velha, que termina se casando com um dentista). Se os nossos romancistas recentes "representam de forma estereotipada as classes sociais e étnicas menos privilegiadas", como indica logo no início a matéria da *Folha*, eu diria que um contista como Dalton Trevisan navega contra essa corrente. Maria das Graças (que em certos momentos lembra a Mocinha do conto "Viagem a Petrópolis", de Clarice Lispector), mesmo na sua penúria, talvez seja uma das representações mais fortes e afirmativas do negro na literatura brasileira contemporânea.

Também no campo das (degeneradas) relações privadas e familiares, registro um conto de valor de Tércia Montenegro. Tércia, ao vencer em 2000, com o livro *Linha férrea*, o 1º Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, promovido pela revista CULT, se consolidou como uma de nossas principais contistas. Não pelo prêmio em si, que certamente foi muito importante para a cearense de Fortaleza, mas pelo valor mesmo do trabalho da escritora. O conto que dá título ao seu livro é bem elaborado: zelo, amargor, decadência, cobiça, morte – tudo misturado numa narrativa de pouco mais de duas páginas. São dois personagens: um velho tetraplégico e um adolescente. O velho, "estranha carcaça", braços e pernas "inúteis", "olhares cheios de fúria", dá ordens constantes, "em voz alta", ao adolescente, um filho adotivo (conhece-o criança, "magro e sujo", próximo a uma ferrovia). O velho, "cabeça aflita" e "corpo indiferente", possui uma fortuna em dinheiro e terras, mas não tem herdeiros. O adolescente, que faz a comida, a barba e dá banho no outro, se sente "distante da velhice". Cuidando do pai, está preso, impedido, de certo modo, de ir e vir. O velho vê no rapaz tudo aquilo que não pode mais ter, a juventude e a saúde, a vida pela frente e a possibilidade de desfrutá-la. Daí a raiva, a rispidez com o rapaz, que, no entanto, calado, cumpre com suas obrigações: "Escovava os dentes do boneco de carne, penteava o cabelo escasso". E um curioso pacto se estabelece. Para manter o jovem ao seu lado na casa (de jardim "quase morto, repleto de folhas secas"), para ter a proteção do rapaz, o velho usa de um artifício: acende-lhe a cobiça. Assim: "Certa vez mesmo disse o valor de seu testamento, incentivou o filho a falar, e foi das poucas vezes em que o rapaz conversou com ele. Os olhos então ficaram alegres – o seu menino fazia planos, ia comprar um carro belíssimo, hein? E uma fazenda, que tal? O dinheiro dá e sobra. Fazendona cheia de bichos. E viagens – poderia viajar para onde quisesse, sair daquele fim-de-mundo. [...] O rapaz chegou a rir, excitado pelos projetos. Dava palmadinhas na coxa do velho, que também se exaltava, esticando o pescoço. Ainda falaram de bebidas e mulheres, parecendo antigos companheiros de bar, até que o homem tossiu uma, duas vezes – e se calou. Depois o olho ficou novamente sério, a voz agravou-se: – Mas isso tudo, eu lhe digo, só depois da minha morte. Até lá, você fica comigo, é sua obrigação". O velho aqui, portanto, está propondo: você cuida de mim, nesses dias que me restam, e terá como garantia à frente usufruir de minha fortuna. Ou seja, oferece um prazer, mas prorroga-o. Não permite o gozo que a ele não é possível. O menino, despertados os desejos de posse ("dinheiro, terras, viagens – por que o velho foi falar"), não

resiste ao passar lento dos dias do outro. De protetor passa a assassino: uma noite, amordaça o pai, carrega-o na cadeira de rodas e o deita na linha férrea para ser esmagado pelo trem. Um texto certamente rico em nuances humanas, denso, cruel, como parece ser próprio do olhar dos bons contistas. Um índice inventivo da narrativa: a coluna do velho, diz o médico mostrando o raio X após o desastre, parecia uma "linha férrea desativada". A mesma linha férrea perto da qual o velho conhecera o menino – e onde, afinal, ocorre o assassinato.

Outra contista que vem explorando essa vertente das relações familiares decaídas é a paraibana Marilia Arnaud (entre outras coletâneas, ela integrou *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, preparada por Luiz Ruffato). A ficção adulta feita com protagonista adolescente é sempre muito difícil, sobretudo se o adolescente é o próprio narrador da história. Tudo tem que ser bem recortado, medido, para evitar a confusão com a ficção infanto-juvenil. Em *O livro dos afetos*, Marilia Arnaud produziu uma peça de muita qualidade. Falo de "Nem as estrelas são para sempre", de pronto recomendada pelo orelhista do livro, Luiz Ruffato. Narrado do ponto de vista de um garoto de treze anos, o conto traduz o temperamento de alguém tomado por uma tristeza terrível, decorrente, por um lado, pelo sofrimento da mãe moribunda e, por outro, pelo pavor que lhe provoca a figura paterna. Um pai rigoroso, ríspido, reservado: "Não sei se é possível um pai não gostar nem um pouco de um filho". Um conto sobre relações humanas difíceis, danosas ao indivíduo, mas inteiramente insufladas pelos próprios códigos familiares. É no silêncio que o garoto – "apático" para o pai, um corretor de imóveis – tece sua tristeza, narrando para tentar compreender o que se passa em torno dele, ou entre ele, a mãe cancerosa, o pai perverso e a tia dedicada (veio, com a doença da irmã, para ajudar a família). Tudo para o garoto, no que se refere à mãe, ao pai e à tia (sobretudo a estes dois últimos), é cisma, suspeita. Tudo intolerável de tão insondável. O dia mais triste para o garoto é aquele em que descobre que o pai tem um caso com a tia: "Meu pai tentava abraçá-la, mas ela o empurrava e balançava a cabeça, sem falar nada. Ele dizia não ter culpa, que aquelas coisas, obra e graça do destino, aconteciam, que não podia mais viver sem ela, sem seu amor, que o que estava sentindo era mais forte que ele, e que Mamãe não precisava ficar sabendo, que não iria saber nunca, que ela, Tia Corina, podia confiar nele". O garoto avalia o tempo todo, através de uma voz tensa, todos os truques de convivência dos membros da família. Para ele, é muito pantanoso o mundo dos adultos – e padece por isso. Pena por não entender as coisas como elas são. Interroga-as, mas, impotente, não as alcança: "São tantos os porquês! Quero continuar acreditando que quando eu crescer vou ter todas as respostas que preciso, embora Mamãe, que é sabida demais, tenha me dito que isso não será possível, pois, à medida que a gente vai crescendo, e depois envelhecendo, algumas respostas vão dando o ar da sua graça, mas também outras interrogações, algumas maiores e mais difíceis, vão surgindo". O garoto rola na existência como quem patina em pedregulhos. Sente, já forte, ferina, a dor de viver. Contudo, uma coisa parece precisa, palpável, para ele: "Esse porquê, da paixão secreta de meu pai por Tia Corina, é tão grande e perigoso quanto o da doença de Mamãe". Eis a chave do conto. Um texto bem montado, em que dor e desejo, dedicação e desconfiança tecem o principal da trama.

"O mar, no living", do gaúcho Altair Martins, é a narrativa de um rito familiar às avessas. O conto flagra uma situação que, de leve, por sua própria natureza, se faz pesada, opressiva: o aniversário de uma menina acontece diante de um avô aborrecido, que se isola para não bater de frente com o genro: "O avô [...] encontrou uma poltrona magra de frente para o mar que, naquele

momento da tarde, acenava espumas brancas. Dali viu sua mulher se divertir com as duas meninas. Ele não. E por isso, sólido de silêncio, virou os olhos para detê-los fixamente no horizonte". Um clima de amargura atravessa todo o conto, em que, no fim, o horizonte rubro e calmo contrapõe-se ao clima difícil da família.

3) a vertente das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro

Talvez nunca tenha tido muito êxito, entre nós, o conto macabro. Suas fórmulas soam batidas, pouco férteis. Mas, na mão de um bom escritor, podem render. Embora contendo pouca coisa de novo, de inventivo, o longo conto "O vôo da madrugada" (o livro com este título obteve o Prêmio Jabuti/2004), do carioca Sérgio Sant'Anna, é bom, tem fôlego, poesia, tensão, densidade. E também, ao final, um desfecho surpreendente, isto após prender o tempo todo a atenção do leitor, como cabe ao bom conto, revelando um autor com pleno domínio da técnica. São muito bem tecidos os planos do real e do insólito, uma vez que se trata de uma narrativa fantástica (isto se dermos crédito à informação final de que o protagonista, também narrador da história, já de volta para o seu apartamento em São Paulo, é na verdade um "deles", ou seja, um dos mortos no acidente aéreo em Roraima). Mais uma narrativa póstuma, nas pegadas do Machado de *Brás Cubas* (em Sérgio, no entanto, o roteiro é bem diverso, já que seu conto não deixa de ter como objetivo final – e estou pensando na revelação do desfecho – atemorizar o leitor; além disso, há um apego decisivo às soluções de sempre do gênero suspense e mistério). No conto, chama primeiro a atenção o aborrecimento, a natureza entediada, do protagonista. O enfado, provocado pelos permanentes deslocamentos, pelas viagens a serviço da empresa onde trabalha, é inicialmente a sua principal marca. Um tipo, "de vida errante e burocrática", que detesta o seu cotidiano "árido" na cidade de São Paulo. Mas, estando em Boa Vista e antecipando a passagem para pegar um vôo extra para São Paulo no qual estarão os parentes e os corpos das vítimas de um desastre aéreo (repito que, só ao final do conto, ficamos sabendo que o protagonista-narrador é uma das vítimas do acidente), não poupa palavras aborrecidas e, mesmo, preconceituosas, contra o lugar: o hotel Viajante, onde fica hospedado, tem um "velho e empoeirado condicionador de ar"; perto do hotel, um bordel miserável (como tantos, em toda parte do país) lhe chama a atenção por ostentar o "nome ridículo de Dancing Nights"; o bordel e um beco próximo, onde avista uma adolescente ainda "impúbere", e a quem deseja, mobilizam a sua "parte nefasta"; Boa Vista é apontada como uma "cidade perdida nos confins mais atrasados"; seu aeroporto, cuja estrada é "esburacada", não passa "de um grande galpão e uma pista de pouso". O protagonista de Sérgio repele as imagens do país real e pobre. E por quê? É que a visão de mundo do personagem remete à de um tipo metropolitano, da classe média, buscando em tudo o conforto, e que pensa que o Brasil é apenas aquele dos grandes centros. Um tipo que, com a cabeça no Primeiro Mundo, tenta desconhecer ou ser indiferente às mazelas do Terceiro. Tenta desconhecer ou ser indiferente ao Brasil amazônico, sertanejo; enfim, ao Brasil atrasado. A alienação do protagonista de Sérgio, a sua perspectiva, até certo ponto, de estrangeiro na própria terra, soa deslocada mas é muito atual, e lhe dá densidade, consistência. O encontro do protagonista com a moça (encontro de dois mortos, já que ela está também "entre

eles", entre os mortos no acidente), na penumbra da madrugada, durante o vôo, é descrito com leveza e poesia: "Abri dois botões do seu vestido e tocava de leve os seus seios, encobertos pelos seus cabelos longos, negros e lisos que ela deixou cair para a frente – como para nos ocultar [...]". A história de "O vôo da madrugada", em si, como indiquei, parece trazer mesmo pouca novidade (para um autor inquieto, com uma trajetória um tanto experimental). Mas a linguagem de Sérgio, madura, prazerosa de ler, rítmica, o coloca entre os bons autores que despontaram há algumas décadas atrás e que prosseguem produzindo literatura de qualidade.

Já "O dia dos prodígios", do paulista Nelson de Oliveira, na linha da investigação filosófica, da perquirição da mentalidade judaico-cristã, está entre os principais contos brasileiros recentes. A protagonista é uma mulher rejeitada e ressentida com Jesus Cristo, pois queria integrar o grupo dos apóstolos. A *apóstola que não conseguiu ser* assiste à última ceia "dos arredores", de longe, achando-se a 13ª discípula. Inquieta, intensa, considera-se potencialmente traidora, se não tivesse existido Judas. Moldada entre o feminino e o masculino (daí a ambiguidade aparente da construção da personagem), ela blasfema contra Deus por não lhe obter revelações. Diz, em seu diálogo ininterrupto com um interlocutor (um viajante) que nunca se manifesta, tratar da "vida e da alma". Marcada por profunda oralidade, a narrativa vai se desenhando ainda em torno da figura do "filho de Zebedeu", que é o apóstolo João, sequestrado e torturado pela mulher (ela lhe rouba o dom de enxergar o futuro). Há um aproveitamento permanente do duplo na construção das personagens da mulher e do "filho de Zebedeu". A mulher não blasfema só contra Deus, mas ainda contra o futuro (com "os desastres mais estupendos") da humanidade. As blasfêmias contra Deus vêm na forma de interrogações ou juízos de valor: "do que é que Deus tem medo? de que ele tanto se esconde?"; "Deus não é tão onipresente quanto se imagina". Vêm ainda nas acusações às "traquinagens de Deus". No conto, o Cristo que aparece é humanizado, carnal: viveu os "clamores da carne" e foi "castrado antes de ser crucificado". A mulher, na sua inquietude e impetuosidade, se considera conhecedora dos "vícios e virtudes" de Deus. Daí a invisibilidade/"medo" de Deus ser também questionada. Quanto a Cristo? Espanta a mulher a "determinação com que defendia os interesses de Deus". Um conto que desconstrói/inverte parodicamente um modelo consagrado, arquetípico, de mentalidade. Agudo, espécie de desabafo bíblico, faz o leitor pensar.

O também paulista Marcelo Mirisola, no conto "Sobre os ombros dourados da felicidade", tece uma crítica impiedosa aos valores e condutas da classe média alta do Rio de Janeiro. Proprietários de um Pet Shop requintado da Zona Sul, Bebel e seu marido vivem no melhor dos mundos – uma vida de paz (por conta da "Cherokee blindada na garage") e de felicidade. Um é o espelho do outro, nas atitudes e ambições. O narrador da história é o marido de Bebel. A desfaçatez desse personagem-narrador fica de imediato patente; mais à frente, ao final do conto, sua brutalidade também. Os bens e produtos de sua preferência e de seu amigo Peninha vão sendo prontamente enunciados: além da Cherokee, "seis meses em Miami", visita de Vera Loyola ao Pet Shop ("Sabem o que Verinha Loyola e o Bidu [o cachorrinho da socialite] significam numa festa Pet? Prestígio, sucesso e garantia de negócios milionários"), Mitsubishi L200 Triton, Toyota Hilux D40, jet ski, lancha de 20 pés, flat em grande resort, personal-house... O personagem-narrador também é apegado ao seu cachorro (chamado de "meu bebê") que surfa e toca piano e aos livros de auto-ajuda (à "neurolinguísitca aplicada do dr. Shinyashiki"). Embora não fique claro no conto se se trata de um cachorro ou de uma criança. E, inevitável, a

pergunta se impõe ao leitor: "Que tipo de gente é essa que chama cachorro de 'meu bebê'?". Por vezes desabrido, narrando com zombaria (característica dos narradores de Mirisola) e certo desprezo aos que não integram o seu universo, o protagonista não esconde o orgulho de ter o negócio que tem: "A loja era frequentada por socialites, apresentadoras de televisão, gente de bem interessada em projetos sociais, negros e negras globais, jogadores de futebol e os filhos da estirpe mais nobre da nossa MPB". E arremata: "Aquela loja era o Leblon das novelas de Manoel Carlos". Se o melhor conto fantástico, conforme ainda Cortázar, é aquele em que o inabitual se torna logo regra, em que o elemento insólito se integra, sem mais demora, na ordem comum do cotidiano, o texto de Mirisola é um exemplo acabado do gênero. No ombro de Bebel, logo no início do conto, surge um cisto, uma bolota (que virá a ser o elemento insólito da narrativa). Bebel convive naturalmente com o tumor, mas, com o tempo, e por pressão do marido, se torna insociável. É que o cisto passa a produzir um cheiro terrível, desagradável; a liberar pus. A mulher aí começa a ser tratada como um animal, confinada pelo marido e o veterinário numa jaula. A bolota no ombro, ao final, vem a se transformar num japonesinho faminto, que devora sushi... Um conto que brinca com valores preconizados pela sociedade globalizada, com a insensibilidade de pessoas sofregamente apegadas às aparências, ao acúmulo cego: "Na loja, não", berra, em certo momento, o personagem-narrador, incomodado com o cisto e a presença de Bebel em seu estabelecimento comercial.

O conto "Eternas angústias de um imortal", do jovem escritor mineiro Eduardo Sabino, traz uma boa reflexão sobre o tema da imortalidade. O protagonista, angustiado pela impossibilidade de morrer, tudo o que deseja, ao comparar-se aos demais indivíduos, é "ser frágil" e "decadente". Daí a sua opção (a única que lhe resta e que lhe reserva algum sentido à vida de andarilho num parque) de passar a "admirar e cobiçar os mortais", todos "abençoados porque morrerão". O que o pequeno conto ensina é que, se a morte é mesmo a nossa principal angústia, a vida sem ela torna-se um pesadelo. A vida eterna não nos resolve a angústia de viver – eis a chave do conto.

O paulista Ataíde Tartari é ligado aos escritores que, no Brasil, pensam e praticam a ficção científica. Esta vertente vem cada vez mais tendo adeptos entre nós e os editores parecem agora se interessar pela produção pujante, persistente, de certo grupo que atua principalmente entre São Paulo e Rio, mais ou menos de modo coeso. Quando esses autores são agregados num projeto sério, saem produções como a coletânea *Futuro presente: dezoito ficções sobre o futuro*, que a editora Record publicou em 2009, com organização de Nelson de Oliveira, e de cujas páginas consta "A máquina do saudosismo", um conto muito bem composto de Ataíde Tartari. "A máquina do saudosismo", abordando inicialmente o desejo de imortalidade, acaba sendo um conto sobre a solidão. César, o protagonista, é promovido para o cargo de administrador-chefe de um fundo de pensão, quando recebe a notícia: está com uma grave doença. Morre, seu corpo é congelado – e César ressuscita no ano de 2217. O conto se passa em São Paulo. Uma São Paulo com seus gigantescos edifícios (o Mackenzie, onde César se formou, foi demolido e no local construíram uma torre de trezentos metros); com seus "táxis robotizados" que não param nunca (apenas para embarque e desembarque); com seus "administradores ousados" (como o protagonista), que já de muito "estavam literalmente comprando o mundo". Uma São Paulo onde tudo foi privatizado, onde não há mais serviço público algum (pois "os próprios governos e países deixaram de existir"). César, porém, se vê

profundamente triste e inadaptado ao século XXIII em que despertou. E passa a ter saudades de seu século, o XXI, da boa convivência com os amigos. Adquire então um “simulador mental” (ou a “máquina do saudosismo”, que lhe permite percorrer a memória com perfeição). Através dele César regressa à São Paulo do séc. XXI, revê os amigos de faculdade, entre eles, Amanda, por quem fora interessado. Só através do aparelho César (um avarento empedernido, pois, sabendo-se doente terminal, e para não deixar os bens para o irmão, prefere investir todo seu dinheiro na empresa SobreViver, que providenciará o congelamento de seu corpo) abranda a sua incontornável solidão. Um conto engenhoso, de linguagem lapidada, entre os mais importantes da recente ficção científica brasileira.

4) a vertente dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista

A coletânea *Inimigos*, do cearense Pedro Salgueiro, indicada para o Prêmio Jabuti de 2008, compõe-se de 20 contos curtos. Contos que se passam em vilarejos do Sertão, com estradas, poeira, serras, forasteiros, e reportando-se a épocas mais remotas. O espaço predominante é o do Sertão – mas as situações são universais. Contos de frases contidas, secas, como a paisagem de rochas não raro configurada, com momentos de maestria poética, de palavras ou torneios que nos surpreendem pela força e exatidão. Em boa parte dos contos da coletânea, o que aparece é o desempenho da linguagem, o estilo bem posto. Em seguida é que o leitor vai percebendo que a história, os seus personagens e situações também têm força, abrem-se muito em seu significado. O conto que dá título à coletânea é cheio de sugestões – todo um longo enredo está contido em pouco mais de duas páginas. Esta e várias narrativas do livro têm forte carga alegórica. O conto descreve um contexto de guerra, de uma invasão, por um pelotão, do território inimigo. A invasão tem caráter demolidor – devasta moralmente os inimigos, abate-os, subjuga-os (além de retê-los, roubá-los, os vencedores relacionam-se com suas mulheres). O pelotão vencedor, de tão confiante, de tanto apostar na fraqueza dos inimigos, termina relaxando, retraindo-se em seu ímpeto. E, ato imprevisto, os inimigos reagem. E reagem de que maneira? Não vou tirar o gosto de o leitor saber como. Só adianto que o pequeno conto é a viva metáfora de que, enquanto não finda o embate, a força do vencedor pode ser relativa, que o respeito ao adversário, compreendendo-o não como um fraco, mas como alguém momentaneamente sem recursos para resistir, é crucial. “Descoberta” pode ser lido como uma alegoria do desterrado, do migrante cearense, nordestino. A estrada aparece como uma condição atávica, ancestral. A estrada “é o meu destino”, afirma o personagem-narrador em certo momento. Personagem nascido em Papaconha – que aparecerá no livro como lugar de povo peregrino, em permanente deslocamento. O reencontro com Papaconha, para o personagem, é questão crucial, de recomposição/reintegração da própria identidade. Mas “A passagem do Dragão”, narrando o episódio do eclipse solar de 1919 em Sobral (CE), que foi acompanhado por uma comissão composta por astrônomos de vários países (os quais estariam interessados em comprovar a teoria da relatividade, de Einstein), é possivelmente o principal conto do livro. Um conto que mistura fato e ficção na medida certa. Ciência e misticismo, razão e crença se mesclam nessa pequena história que termina sendo uma boa metáfora do nosso atraso. Pedro Salgueiro, em *Inimigos*, reinveste em motivos (como, por exemplo, o misticismo e as

desavenças/violências por terras, domínios) caros à nossa tradição regionalista. Mas o faz com soluções novas, na forma de pequenas e contundentes alegorias.

O também cearense, radicado em Pernambuco, Ronaldo Correia de Brito (vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2009 com o romance *Galileia*) é um contista das tragédias familiares, algumas se passando no sertão profundo. Exemplo disso é "Faca", que abre o livro do mesmo nome. Trata-se de um conto sobre traição (ou suposta traição) e vingança, reativando códigos tão remotos, como machismo e lavagem de honra, da cultura sertaneja. É composto fragmentariamente, alternando cenas curtas do passado e do presente. No passado, a vida do casal Domísio Justino e Donana; as fugas dele para a capital, onde se apaixona por outra mulher; o recolhimento da rejeitada Donana, que se banha no riacho atrás da casa; a traição de Donana na beira do riacho, segundo desconfia Domísio, que termina assassinando a mulher; Domísio – o traidor que não suporta ser traído. No presente, cem anos depois do crime, os ciganos com a faca – o cabo revestido de ouro – que matara Donana e com a qual os irmãos desta tentaram a vingança, impedidos pela interferência da filha mais velha da mulher. A faca, na briga, foi sacudida para longe, imagem que o narrador, num lampejo poético, capta: "Um vaqueiro que vinha do curral viu uma ave prateada, reluzindo e voando no espaço". Durante os anos, as pessoas procuraram e não acharam a faca – faca lendária, ícone da maldição. Até que os ciganos a encontram. A prosa enxuta de Ronaldo Correia de Brito tem débitos com a de Graciliano Ramos. E o ambiente seco de sua narrativa, em certos passos ("A viagem era comprida. Os homens comiam rapadura, farinha e carne-seca assada"), lembra situações de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz.

5) a vertente das obras metaficcionais ou de inspiração pós-moderna

Aqui, um outro registro sobre a minha modesta contribuição como organizador de coletâneas de contos contemporâneos. Em *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* e *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*, a primeira de 2006 e a segunda de 2008, nomes expressivos do conto brasileiro atual foram convidados para reescrever narrativas de dois grandes mestres de nossa literatura (Rosa e Machado). Para preparar a antologia *Capitu mandou flores* (e confesso que foi essa também a inspiração para compor as *Quartas histórias*) me baseei na proposta de Osman Lins, que, na década de 70, já havia organizado a coletânea de recriações *Missa do Galo – variações sobre o mesmo tema*. Retomei o projeto de Osman e o ampliei. Em *Capitu mandou flores* não apenas "Missa do Galo" é reescrito, mas ainda nove outros contos de Machado: "A Cartomante", "O Espelho", "Noite de Almirante", "A causa secreta", "Pai contra mãe", "O Alienista", "Uns braços", "O Enfermeiro" e "Teoria do medalhão". Os contistas que integraram a coletânea: Lygia Fagundes Telles, Amador Ribeiro Neto, Moacyr Scliar, Nelson de Oliveira, Deonísio da Silva, Glauco Mattoso, Ivana Arruda Leite, Antonio Carlos Secchin, Bernardo Ajzenberg, Marilia Arnaud, Cecília Prada, João Anzanello Carrascoza, Leila Guenther, Maria Valéria Rezende, Raimundo Carrero, Aleilton Fonseca, Carlos Gildemar Pontes, Tércia Montenegro, André Sant'Anna, Andréa del Fuego, Aldo Lopes de Araújo, Fernando Bonassi, Suênio Campos de Lucena, Carlos Ribeiro, Ronaldo Cagiano, Sérgio Fantini, Marcelo Coelho,

Maria Alzira Brum Lemos, Mário Chamie, Daniel Piza, Godofredo de Oliveira Neto, Hélio Pólvora, Nilto Maciel e W. J. Solha. Todos, reafirmo, nomes expressivos – uns já consagrados, outros emergentes. Contistas de vários estados e que – junto com os citados e emergentes (alguns já de grande destaque) Vera do Val, Cíntia Moscovich, Marçal Aquino, Luiz Ruffato, Antonio Carlos Viana, Ronaldo Correia de Brito, Marcelo Mirisola, Marcelino Freire, Pedro Salgueiro, Altair Martins, Ataíde Tartari, Eduardo Sabino, Miguel Sanches Neto, Maria Esther Maciel, Lima Trindade e ainda Joca Reiners Terron, José Rezende Jr., João Filho, Sérgio Faraco, Amílcar Bettega Barbosa, Ana Paula Maia, Luci Collin, Marcus Vinícius Rodrigues (que acaba da ganhar o Concurso Nacional de Contos do Paraná/Prêmio Newton Sampaio), entre alguns outros – estão fazendo o conto brasileiro do séc. XXI.

Em *Capitu mandou flores* há contos bem concebidos, como é o caso de "Missa do Galo: um outro enfoque", de Moacyr Scliar. Neste conto Scliar reinventa Conceição, a personagem machadiana de "Missa do Galo", tornando-a uma mulher mais desbloqueada, que assume seu discurso, seu desejo, seu poder de sedução (o conto de Scliar é narrado por Conceição; o de Machado, sabe-se, é narrado por Nogueira). Uma mulher de *vontade* e vingativa, que no fim investe contra o marido Meneses. Se Machado flagrou, criticamente, a imagem típica da mulher casada (e portanto reclusa/reprimida) do séc. XIX, Scliar apresenta uma mulher mais atual, mais liberada e dona de si. *Capitu mandou flores* traz também, do mineiro Sérgio Fantini, "A face esquerda", um conto certamente original, montado a partir de datas históricas intercaladas com trechos de "O enfermeiro", resultando numa interessante ressignificação do relato de Machado. Traz ainda "Trem das onze", de Marcelo Coelho, que, além de ficcionista, é conhecido colaborador da *Folha de S. Paulo*. "Trem das onze", costurado com vários clichês acadêmicos, parodia certas análises da obra machadiana, discutindo ainda a forma (pragmática, mais voltada para os programas de vestibular) como a literatura é utilizada na escola.

Em *Quartas histórias* "Lalino tá na área", de André Sant'Anna, põe os personagens de "A volta do marido pródigo", de Rosa, no morro carioca, nas bocas de fumo. Linguagem elétrica, malandra, o bom conto de André retrata a paixão, os afetos e desafetos de um traficante que vende e depois tem de volta a mulher; mistura tráfico com política ao fazer desse traficante – esperto e de histórias envolventes – cabo eleitoral de um candidato a deputado (ex-policial, vereador e, conforme o narrador, "bandido sério"), que termina controlando o morro. O baiano Carlos Ribeiro também aproveita alguns personagens de "A volta do marido pródigo" na composição do conto "Traços cenográficos de Salino Lalãthiel" (título que inverte as maiúsculas de Lalino Salãthiel, o protagonista de Rosa). Outro conto original, em que um diretor "pós-moderno" adapta para o teatro a narrativa do escritor mineiro. O diretor (que, confundindo ficção e realidade, não esconde sua paixão pela personagem Maria Rita, a mulher de Lalino Salãthiel) concebe como cenário a cidade de Salvador e empenha-se o máximo para tornar a ação e os diálogos de sua peça eficientes. O conto narra a própria adaptação da peça – e é uma mescla inteligente dos gêneros narrativo e dramático. Em "Mané fulô", a paulista Cecília Prada, com linguagem apurada, modifica o desfecho de "Corpo fechado", trazendo agora um protagonista que, de orgulhoso por ser filho ou ter "sangue de Peixoto" (referência, no relato de Rosa, a Nhô Peixoto, "o maior negociante do arraial"), vinga-se, com extrema violência, do pai pelo ódio de se ver "bastardo, miserável e sem direitos". "Natividade", do também paulista João Anzanello Carrascoza, é um conto experimental, elaborado a partir de

trechos de “O burrinho pedrês”, “Sarapalha”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Ainda de *Quartas histórias* é “Duelo”, da pernambucana Luzilá Gonçalves. Baseado no conto homônimo de Rosa, muda o ponto de vista da história original. É narrado por Silivana, que conta sua paixão por dois homens: o marido, Turíbio Todo, e o amante, Cassiano Gomes. Trata-se de uma narrativa bem humorada, que parodia a representação do masculino no relato do escritor mineiro. Parodia a briga incessante de Turíbio contra Cassiano – briga que se transforma, já para o final do conto de Luzilá, em desbragados risos e abraços, além de bebedeira, dos inimigos mortais.

Por outro lado, esses autores que acabo de citar, e ainda os demais, das duas coletâneas de reescrituras que organizei, não intentaram, em hipótese alguma, fazer uma *disputa* com Machado de Assis ou com Guimarães Rosa – o que seria uma imperdoável ingenuidade. Mas sim proporcionar (na maioria dos casos) com suas recriações um diálogo reverencial com os nossos célebres escritores. Por vezes, um diálogo desconstrutor – como ocorre em várias metaficções pós-modernas. De todo modo, um diálogo inteligente, instrutivo até.

*

Nessa exposição sobre as cinco vertentes do conto brasileiro do séc. XXI, procurei apresentar *contos significativos* e não apontar os *melhores contistas* – tarefa, do ponto de vista crítico e metodológico, muito difícil, e mesmo arriscada, em se tratando de produção tão recente. Às vezes um contista – algo que frequentemente acontece entre os novos autores – se dá bem na elaboração de um texto e comete pecados na elaboração de outro. Neste caso, fica um impasse, pois o desejado, para uma posição entre os *melhores*, é sempre uma regularidade no conjunto da produção. Esta regularidade é dificílima e muito poucos escritores, em cada geração, conseguem.[26]

6) outras veredas[27]

Por sua vez, os autores que constam da antologia *Veredas: panorama do conto contemporâneo brasileiro*, publicada em 2013 e organizada por Anderson Fonseca e Mariel Reis, aderem às várias possibilidades do gênero. Há os contos mais longos (não ultrapassando três/quatro páginas), os mini e os microcontos. Nestes últimos, especialmente, há escritores na coletânea com um desempenho formidável. Mas os relatos mais longos também têm força, não deixando de dialogar com a grande tradição do conto brasileiro. No geral, atenuaram-se os experimentalismos, as aventuras da linguagem (típicas do conto brasileiro dos anos 70). A língua falada na rua (e ouvida no rádio e na TV, ou escrita no e-mail) é a que predomina nos relatos aqui reunidos.

“Díptico – Lado um”, de Altamir Tojal, trata de traição – o conto, com diálogos certeiros, delineia no desfecho o desejo do protagonista de, em seus encontros com a amante, ter também o

marido desta na cama (*ménage*).

"A flor do diabo", de Anderson Fonseca, dialoga, de certa forma, com a tradição das narrativas de terror. O conto, de ritmo forte, fisga o leitor, conduzindo-o a um desfecho no qual o diabo é o juiz e o protagonista o que assinala a sentença. Para o narrador, num passo metalinguístico, o escritor cultiva "demônios", transportando-os para o papel.

Em "Le bec et les cigarrettes", de Antônio Dutra, o tédio assola o protagonista, profundamente desencantado. O narrador anota: "De Da Vinci pra cá a mesma marcha já sem mistério, uma anatomia contendo um conjunto de músculos e ossos que em algum momento te levam à aposentadoria ou ao ortopedista".

Daniel Russas Ribas traz "Tudo é trivial", conto sobre um relacionamento um tanto forjado, frio, no qual os protagonistas tateiam a melhor forma de permanecerem juntos: "De uma maneira formal, são íntimos. Trocam trivialidades um com outro sem culpa. É bom. Ninguém se quebra".

"Estradas e um só muro", de Fellipi, tem um personagem solitário, sombrio, ensimesmado: "Quando sua garganta ressecou o suficiente, bem ao fundo da saliva, acordou ao mundo outra vez, mundo do ele sozinho e no escuro, outra vez".

Os minicontos de Fernando Fiorese são intensos, impiedosos. Abrem-se, com poucas palavras, para realidades muito além daquela contida no relato. "Por empréstimo", em que um defunto veste um terno usado, é muito cruel, à la Dalton Trevisan.

Francisco Slade também produz contos curtos, sugestivos. "Subterrâneo" flagra uma situação num metrô. Em poucos passos, é desvendada a alma da protagonista, a sua insegurança diante da inexorabilidade do tempo.

Geraldo Lima escreve microcontos primorosos, como este: "Já estava deitado quando ela chegou, tarde, esbarrando nos móveis e tateando no escuro em busca do banheiro". Tudo aí está dito – e numa única frase.

Leandro Jardim, em "Um fim dos fins", traz um protagonista angustiado, com um diagnóstico terminal. Conto tenebroso e de desfecho surpreendente.

Em "De quando vivemos em guerra", de Leonardo Villa-Forte, um exército descumpre as ordens de um general. A narrativa discute a vulnerabilidade do poder.

Márcia Barbieri é uma contista implacável. Opta pelo bizarro, pelo grotesco. "Mosca morta" e "Kamila", mesclando Eros e Tânatos, se sedimentam num erotismo cru.

De conteúdo fortemente erótico também é "A Aula", de Mariel Reis, conto bem tramado. Uma professora, com os devidos disfarces, tem um orgasmo em plena sala de aula.

"O menino e o lobo", de Nilto Maciel, tem uma carga poética muito forte. São criadas situações especulares para os protagonistas à beira de um lago. Belo conto!

A prosa apurada, admirável, de Pedro Salgueiro se faz presente em "Fronteira" e "Mecanismo". O primeiro, de um absurdo kafkiano, traz um protagonista que vigia ostensivamente o seu inimigo. O segundo, emblema do patriarcalismo, de suas deformações, relata os ritos de uma família: "Papai no seu lugar por direito; mamãe na posição mais cômoda para servi-lo".

"Fosso, fossas", de Ronaldo Cagiano, atrai, entre outras coisas, pelas metáforas bem elaboradas, embutidas na narrativa: "A alma também é um terreno marcado pelos anos de hiato e sofrimento"; "o vazio continua fazendo as honras da casa". Conto de atmosfera asfixiante,

sobre a degradação de um relacionamento.

“A chuva dilui e mistura as cores no mapa”, de Tony Monti, tem intensidade poética (já a partir do título). Trata da busca amorosa.

“Donzela”, de Victor Paes, aciona fontes inconscientes. É narrado na forma de um sonho, de um quase pesadelo, atribulando o leitor.

Finalmente, o impiedoso “Lúcifer”, de Whisner Fraga. Conto muito bem armado, sobre um grupo de estudantes que parte para eliminar um cachorro – com frases iniciando sem maiúsculas (o que gera um ritmo intempestivo, imprevisto, aparentando agressividade; a mesma agressividade que, no fim, assalta os protagonistas), tem suspense e prende a atenção do leitor. Ótima narrativa.

Os organizadores conseguiram reunir no volume um conjunto expressivo de relatos que, sem dúvida, são representativos da narrativa curta que se faz hoje no Brasil.

E por falar em antologias de contos...[28]

Recebi do editor Luiz Fernando Emediato o convite para preparar a presente antologia. Já tinha organizado para a Geração Editorial duas outras, *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (2006) e *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (2008), que, além de várias reimpressões, viraram referência para professores e pesquisadores. Disse ao editor que topava a empreitada, desde que tivesse tempo para fazer uma seleção criteriosa dos contos, que primasse pela qualidade da coletânea, pois, acreditando como sempre acreditei no postulado de Cortázar de que em literatura "não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema", não via nenhum problema em preparar um livro assim. Emediato acatou as minhas sugestões, juntos escolhemos as autoras – e ele batizou a antologia de *50 versões de amor e prazer*.

Nos últimos anos, várias coletâneas de contos foram lançadas no mercado editorial brasileiro. Esta, por exemplo, foi a quarta que preparei – além das duas que organizei anteriormente para a Geração Editorial, lancei uma (em 2006) de recriações de narrativas de Guimarães Rosa, intitulada *Quartas histórias*, pela editora carioca Garamond. Mas sempre me pautei por critérios rigorosos, responsáveis, pois entendo que não se trata apenas de reunir um conjunto de textos, empacotá-los numa edição chamativa e mandar pro leitor. Não, há que ter linhas orientadoras, uma temática agregadora e autores afinados com a proposta. Uma boa antologia reúne forças para dar respostas a um campo de sentido.

Vou aproveitar o espaço, antes de indicar como fiz a seleção dos relatos que integram esta *50 versões de amor e prazer*, e de abordar os contos das autoras, para imprimir uma reflexão sobre os critérios que têm norteado o preparo de antologias de contos já há várias décadas no Brasil.

O recuo no tempo será rápido – e prometo que não serei enfadonho.

Antologias de contos: Quem faz? Que critérios utiliza?

Uma faceta pouco comentada de Graciliano Ramos é a de antologista. A coletânea *Seleção de contos brasileiros*, em três volumes, preparada originalmente para a Casa do Estudante do Brasil pelo escritor alagoano, teve como propósito, além de apresentar narrativas expressivas produzidas do final do século XIX a meados do século XX, reunir escritores renomados e novos de várias regiões do país.

Dos 33 contos que integram o volume 1 da coletânea, 30 são de autores do Nordeste e 3 de autores do Norte, do estado do Pará, sendo eles H. Inglês de Sousa ("O baile do judeu"), José Veríssimo ("O serão") e Eneida de Morais ("O guarda-chuva"). Sergipe e Bahia não constam desse volume, pois integram o volume 2, juntamente com Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Distrito Federal. O volume 3 traz autores de São Paulo, Paraná, Santa Catarina,

Rio Grande do Sul e Goiás.

No volume destinado aos autores nordestinos (apenas uma mulher, Rachel de Queiroz, consta dele), Graciliano discute no prefácio, primeiro, o seu processo de seleção: "Na obrigação de publicar um livro, antes expor coisa lida, mais ou menos julgada, que exibir composição nova. A dificuldade não seria grande: resignar-me-ia a colecionar, dócil, o que outros colecionaram – e numa quinzena a tarefa estaria concluída. Fiar-me-ia em juízos presumivelmente seguros; isto me livraria de esforços e complicações. Os contistas verdadeiros estão classificados, e temos na ponta da língua o que melhor nos deram". Os contistas brasileiros de renome já "classificados" e tidos como "verdadeiros" por Graciliano são os seguintes: Machado de Assis, Artur Azevedo, Lima Barreto, Medeiros e Albuquerque, Domício da Gama, João do Rio, João Alphonsus, Monteiro Lobato e Antônio de Alcântara Machado.

Da antologia constam, do Nordeste, para me reter um pouco mais no volume que abre a série, os seguintes estados, autores e contos: Maranhão: Artur Azevedo ("Útil inda brincando"), Aluízio Azevedo ("Demônios"), Coelho Neto ("Os pombos"), Viriato Correia ("Ladrão (Confissão de um assassino)") e Humberto de Campos ("O monstro"); Piauí: Francisco Pereira da Silva ("O espelho") e Humberto Teles ("Vento seco"); Ceará: Raimundo Magalhães ("O lobisomem"), Herman Lima ("Alma bárbara"), R. Magalhães Júnior ("Rio movido"), Cordeiro de Andrade ("Manhã triste"), Rachel de Queiroz ("Retrato de um brasileiro"), Melo Lima ("Pai e filho") e Moreira Campos ("Coração alado"); Rio Grande do Norte: Peregrino Júnior ("Ritinha"), Humberto Peregrino ("Pedro cobra") e Milton Pedrosa ("O último título"); Paraíba: José Maria dos Santos ("A volta dos cães"); Pernambuco: Medeiros e Albuquerque ("O ratinho tique-taque"), Alberto Rangel ("Bucho-de-piaba"), Mário Sette ("Um sereno de casamento"), Múcio Leão ("A última viagem do almirante Alcino Silva"), Luís Jardim ("O castigo") e José Carlos Cavalcante Borges ("Felicidade"); Alagoas: Graciliano Ramos ("Minsk"), José de Morais Rocha ("O Major Fausto"), Carlos Paurílio ("Orfanato"), Luís Augusto de Medeiros ("Prelúdio em Si menor"), Aurélio Buarque de Holanda Ferreira ("Retrato de minha avó") e Breno Accioly ("João Urso").

Graciliano, para o preparo da antologia, e à cata de novos talentos, garante ter tido um bom trabalho, ter sido muito criterioso: "Gramei numerosos livros, folheei revistas e jornais velhos, encafuei-me dois meses na Academia de Letras [...], outros dois na Biblioteca Nacional [...]". Acrescenta: "Escrevi às academias de letras do país e às diretorias de instrução pública. Em geral não me responderam, ou deram respostas ásperas". Apesar dos esforços para obter informações nos vários estados, no final o antologista teve que utilizar basicamente material recolhido nas bibliotecas e na imprensa. O resultado, entretanto, foi bastante satisfatório: "Achei cinco ou seis contos magníficos, hoje esquecidos". Graciliano não indica, contudo, que contos são esses. Afirma ainda sobre seu método de antologista, aparentemente contrariando o que acabara de dizer: "Não fiz seleção rigorosa. Exibi o que julguei representativo de um lugar, de uma época, de uma escola. Não me detive em comparações absurdas". E, de algum modo, se trai, marcando com certo preconceito contra o escritor interiorano a afirmação: "Seria idiota exigir que a história narrada por um diletante do interior, impressa em jornaleco modesto, se arrumasse com o engenho e a técnica de Machado de Assis". Enfim, para Graciliano, e independente do lugar onde tenha sido publicado, é possível que um conto "admirável", tanto de um tempo remoto como de um recente, caia no esquecimento. Numa nota anterior, na mesma

antologia, ao dizer que alguns modernos "envelheceram muito depressa", ele está justificando o fato de um conto contemporâneo "admirável" ser esquecido. E *não deixar esquecer* seria também uma função, e talvez a mais importante, do antologista.

Na coletânea *Obras-primas do conto brasileiro*, lançada em 1966 pela Livraria Martins Editora, com seleção, introdução e notas de Almiro Rolmes Barbosa e Edgard Cavalheiro, os organizadores se basearam em enquete realizada pela *Revista acadêmica*, do Rio de Janeiro, para escolher os dez "maiores" contos brasileiros. Ampliaram a enquete da revista e reuniram 28 contos na coletânea.

Os organizadores começam na "Introdução" discutindo o problema do que seja a identidade da literatura brasileira. Àquela altura – constatam – a nossa literatura já afastara "completamente" a influência portuguesa, e a influência francesa seguia "o mesmo caminho". O Brasil já podendo naquele momento, portanto, "apresentar ao mundo uma literatura que se ainda não é integralmente original, já é essencialmente brasileira". A literatura "essencialmente brasileira", segundo os organizadores da coletânea, é aquela que põe "em relevo aspectos não só sociais, como psicológicos, peculiarmente brasileiros". E ainda: esses aspectos são "vistos por olhos de brasileiros", que "se expressam num idioma que conta inúmeras singularidades – um idioma mais elástico e macio, que dispõe de sugestivo vocabulário e que de certo ponto de vista, já não é mais nem inteiramente português, nem tupi, nem de Angola". A nossa literatura, assim, já possuiria "todos os predicados que Voltaire exigia de uma literatura para esta se tornar a 'alma da raça'".

Por outro lado, o critério para a escolha das "obras-primas" do nosso conto parece frouxo, sem muita consistência. Primeiramente, o conto é tido como "um dos mais interessantes ramos de nossa literatura". Pode-se perfeitamente afirmar que o poema e o romance são também "ramos interessantes" de qualquer literatura. Em seguida, afirma-se que a coletânea busca "lançar um olhar sem nenhuma pretensão de balanço ou de revisão de valores, e sim, apenas, de constatação". Mas como não há "balanço" ou "revisão de valores", se a antologia indica, já no título, que é de "obras-primas"? Diz-se ainda que o principal objetivo da antologia é o de "ser uma janela aberta sobre o panorama do conto brasileiro". Para esse panorama, "não se deixaram impressionar pela fama dos autores cuja obra foi percorrida". Quanto a este aspecto, é de se perguntar: no mais das vezes, uma "obra-prima" não faz a "fama" de um autor? Dizem ainda os antologistas que evitaram "o erro de apresentar obras de uma única tendência ou de uma única escola". E, enfim, repõem novamente o problema da identidade da literatura nacional, ao afirmarem que na coletânea "encontram-se trabalhos de escritores de todas as correntes e de todas as regiões do Brasil, do extremo sul ao extremo norte, cada qual apresentando o 'seu Brasil', formando-se, assim, um conjunto bem expressivo – um verdadeiro retrato da nossa terra, da nossa gente e dos nossos costumes pintado de vários ângulos".

São os seguintes os autores e os 28 contos que integram a coletânea de Almiro Rolmes e Edgard Cavalheiro: Barbosa Rodrigues ("Cunha Etá Maloca"), Afonso Arinos ("Pedro Barqueiro"), Afonso Schmidt ("O santo"), Amadeu de Queiroz ("Chão de terra preta"), Aníbal M. Machado ("A morte da porta-estandarte"), Antonio de Alcântara Machado ("Gaetaninho"), Artur Azevedo ("Plebiscito"), Carvalho Ramos [Hugo de] ("Ninho de periquitos"), Coelho Neto ("Firmo, o vaqueiro"), Ernani Fornari ("Por que matei o violinista"), Gastão Cruls ("Meu sósia"), Graciliano Ramos ("O relógio do hospital"), João Alphonsus ("Galinha cega"), João

do Rio ("O bebê da tarlatana rosa"), José Veríssimo ("O crime do Tapuio"), Júlia Lopes de Almeida ("A caolha"), Lima Barreto ("O homem que sabia javanês"), Luiz Jardim ("Os cegos"), Machado de Assis ("Missa do galo"), Mário de Andrade ("Nízia Figueira, sua criada"), Marques Rebelo ("Circo de coelhinhos"), Monteiro Lobato ("Colcha de retalhos"), Orígenes Lessa ("Shonosuké"), Peregrino Júnior ("Gapuiador"), Ribeiro Couto ("Uma noite de chuva, ou Simão, diletante de ambientes"), Simões Lopes Neto ("Contrabandista"), Valdomiro Silveira ("Truque") e Londolfo Gomes ("Aventuras de Pedro Malazarte").

Por sua vez, a coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada em 2000 pelo professor e poeta Ítalo Moriconi para a Ed. Objetiva, parece se pautar mais abertamente por critérios editoriais. Critérios expostos também numa "Introdução". A partir de um "desafio" da editora, o organizador, e apesar de pertencer à Universidade, pautou a escolha dos contos da coletânea "não em critérios acadêmicos e sim em critérios de gosto e qualidade". No fim, embora pedindo o julgamento do próprio leitor, acredita que todos os contos que escolheu "são realmente excelentes". Ou seja, antes mesmo da apreciação do leitor, o organizador já tem "todos" os cem contos como excelentes, como verdadeiras obras-primas. Sempre operando a partir de uma proposta editorial, o organizador, ao descobrir o que realmente eram os critérios "não-acadêmicos" da editora, chega a afirmar: "Tratava-se de fazer uma leitura com olhos livres, uma leitura desprovida de pré-conceitos doutrinários ou teóricos. Tratava-se de não colocar um conto porque fosse representativo de alguma ideia abstrata, mas sim porque podia agradar ao leitor qualquer, aquele leitor ou leitora interessado/a apenas numa boa história, bem contada e bem escrita". Talvez seja problemático, e embora com o reconhecimento de que no começo do século XX se publicaram no Brasil "grandes obras-primas da ficção curta", o argumento do organizador de que "a arte do conto brasileiro moderno [...] não parou de melhorar e aperfeiçoar-se à medida que o tempo passava". Fica difícil saber, no caso, o que é "aperfeiçoamento" na arte do conto (ou em qualquer arte). Talvez esse tipo de juízo de valor, que aposta mais no contemporâneo, que nele vê o "aperfeiçoamento" de um gênero literário que, entre nós, deu, ainda no século XIX, um Machado de Assis como senhor de técnica e de temas insuperáveis, decorra de um apego excessivo a um olhar contemporâneo (Ítalo Moriconi, em certo momento da "Introdução", afirma: "aqui estão os melhores contos do século tal como vistos por um olhar do final dos anos 90, pertencente a alguém cuja cabeça foi feita já depois dos anos 60"). Nesse sentido, Moriconi se distancia dos citados Almiro Rolmes Barbosa e Edgard Cavalheiro, que, nas *Obras-primas do conto brasileiro*, chegam a dizer, com acerto, sobre Machado: "...ainda não apareceu nenhum contista que reúna as condições necessárias para arrebatar ao autor [...] o título de maior contista brasileiro". Moriconi também não terá levado em conta a lição de Graciliano Ramos, quando este diz que, assim como há os antigos que foram esquecidos, há os modernos que "envelheceram muito depressa".

De todo modo, há os acertos indiscutíveis, *Os cem melhores contos brasileiros do século* traz vários contos primorosos – e sua leitura é recomendada.

Uma antologia de contos eróticos

Em "O conto brasileiro do século 21", que abre o meu livro *Vargas Llosa: um Prêmio*

Nobel em Canudos – ensaios de literatura brasileira e hispano-americana (Ed. Garamond, 2012), mostro, a partir de uma leitura meticulosa de quase uma centena e meia de narrativas breves, que o nosso conto recente se divide basicamente em:

1) a vertente da violência ou brutalidade no espaço público e urbano;

2) a vertente das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica;

3) a vertente das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro;

4) a vertente dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista;

5) a vertente das obras metaficcionais ou de inspiração pós-moderna.

Após a leitura atenta, anotada, dos contos que integram a presente coletânea, já me curvo à ideia de que as narrativas eróticas constituem mais uma vertente – e das mais fecundas – da nossa contística atual. E como nessa vertente é elaborado o erotismo? Ora romântico, refinado, implícito, ora obsceno, pervertido, bizarro. Reflete de algum modo, e criticamente, nos momentos mais crus, a cultura da pornografia, a indústria do sexo e seus incontáveis produtos.

Hoje, em poucas obras literárias há "um tratamento bom" do tema do erotismo. Esta *50 versões de amor e prazer* vai de encontro a uma série de outras obras justamente por trazer peças de grande qualidade.

Para a escolha dos contos, utilizei os seguintes critérios (claro, como qualquer antologista, correndo o risco de erros, mas buscando acertar):

1) que as autoras pertencessem às gerações 70, 80, 90 e 00 de nossa literatura, levando em conta que essa variedade pode representar diferenças de linguagem e mesmo de enfoque do tema do erotismo;

2) que os contos propusessem uma crítica à visão de erotismo hegemônica na sociedade contemporânea, desestabilizando, de algum modo, a percepção das formas/conteúdos do erótico padronizados e impostos pela indústria do sexo;

3) que as narrativas, na medida do possível, pudessem romper com a forma tradicional do conto, trazendo também formas fragmentárias; que pudessem ainda ser elaboradas a partir da noção de intertextualidade (paródia, pastiche, alusão, etc.) ou mesmo de metaficcção.

4) que as autoras fossem de vários estados brasileiros.

50 versões de amor e prazer, certamente, é representativa da literatura feita por mulheres hoje no Brasil.

E, afinal, há em literatura "gênero erótico"? Existe diferença entre erotismo e pornografia? Eliane Robert Moraes observa, no artigo "O efeito obsceno" (*Cadernos Pagu*, nº 20 – Campinas: Unicamp, 2003), que dialoga com as coletâneas de ensaios *A invenção da pornografia: a obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800* (org. Lynn Hunt) e *Submundos do sexo no Iluminismo* (org. G. S. Rousseau e Roy Porter):

> "A rigor, um 'gênero erótico' teria que se definir pela reprodução de certos critérios formais, o que suporia, necessariamente, a obediência a determinadas normas de composição literária. Contudo, salvo algumas exceções como os modelos renascentistas, normalmente as obras pornográficas participam do movimento geral da literatura, sem apresentarem um conjunto próprio de convenções. Para representar o erotismo, esses livros quase sempre se

valem das convenções dos gêneros constituídos – como é o caso [...] de Aretino que, além dos diálogos, compôs sonetos – ou de formas narrativas inclassificáveis, como testemunham as *120 Journées* de Sade.

Por certo, a dificuldade de se estabelecer as diferenças entre o que seria 'erótico' ou 'pornográfico' – reafirmada pelos historiadores, que preferem empregar os dois termos indistintamente – também decorre da mesma indeterminação formal que impede o reconhecimento de um gênero literário. A questão é enfrentada por Henry Miller, num ensaio escrito por ocasião da proibição de seu *Trópico de Câncer*, em meados dos anos 30. Nele, o escritor observa que 'não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha'. Para o autor, essa 'qualidade do espírito' estaria intimamente relacionada à 'manifestação de forças profundas e insuspeitas, que encontram expressão, de um período a outro, na agitação e nas ideias perturbadoras'.

A tese de Henry Miller vem reforçar a impossibilidade de se fixar o estatuto literário da pornografia, na medida em que, para ele, nada existe que seja obsceno 'em si'. A se crer no escritor, a obscenidade seria fundamentalmente um 'efeito'. Daí a dificuldade de delimitá-la neste ou naquele livro, nesta ou naquela convenção literária, o que seria confirmado não só pela diversidade de obras consideradas pornográficas em tal ou qual época, mas ainda pelas divergências individuais acerca do que seria efetivamente imoral."

Por outro lado, nenhuma obra erótica é importante se não agregar a si outras configurações do humano (sadismo, sofrimento; amor, morte, ódio, etc.). E isto se faz notar na tradição da literatura erótica, em nomes como Safo, Boccaccio, Aretino, Nicolas Chorier, Crébillon Fils, John Cleland, Restif de La Bretonne, Sade, Choderlos de Laclos, D. H. Lawrence, Henry Miller, Nabokov, Anaïs Nin, Pauline Réage, Nelson Rodrigues, Hilda Hilst, entre outros. E é também o que os contos desta coletânea atestam. As autoras aqui reunidas constituem um conjunto primoroso de talentos. Fazem ver que a nossa literatura não perde para nenhuma outra no enfoque do erotismo.

As autoras

Állex Leilla sabe dosar rigor narrativo com uma linguagem direta, descolada, fluida. "Hot dog" flagra uma mulher no trânsito que de repente se depara com um "ex-amigo" – e aí lhe ocorrem imagens intensas, de instantes que ela passou com o rapaz; ela revive ao volante cenas de sexo bizarro. "Epiceno" é lírico – narrativa da paixão e do temor da perda, abordando ainda a situação do poeta no mundo atual, a sua dificuldade de afirmação. "Souvenir" é um relato angustiado de uma jovem abandonada e ainda apaixonada por outra, tendo como pano de fundo a cidade de São Paulo. "Três elefantes" é de um erotismo explícito, aberto, repassando temas como o da AIDS.

Ana Ferreira é versátil, envolvente – estabelece intertextos interessantes (com Nabokov, Shekespeare, Tennessee Williams, etc.), que enriquecem seus contos. "Enquanto seu lobo não vem" é elaborado em forma de carta, da mulher para o marido pedófilo. "A dona da casa", cuja trama flerta com o fantástico, gira em torno de uma tentadora estátua. "Julieta prateada", tomando o universo do teatro, tem uma protagonista forte, incisiva, sendo que a cena de sexo na coxia é muito bem composta, um contraponto, de efeito inesperado, ao que está sendo explorado na narrativa – a competição entre duas atrizes.

Ana Miranda aplica-se em textos que atropelam os pontos e, por vezes, as vírgulas, tornando-os torrentes que bem expressam a lubricidade de suas protagonistas. "A sesta" é um conto notável – ativa o apetite do leitor ao associar os campos semânticos do sexo e do paladar.

“Estátuas” trata do desejo de posse, transfigurado em verdadeira tara. “Instrumentos”, trecho do romance *Amrik*, tem força pela pesquisa linguística, pelo caráter experimental. E a personagem de “As joias de Jeanne” é impetuosa, incontida no seu desejo.

Ana Paula Maia é implacável, aposta no bizarro. A autora resume o enredo de seus relatos aqui publicados: “‘Danado’ é sobre um funcionário público cujo fetiche é ser maltratado pelo patrão, pelas mulheres e pelos colegas de trabalho; ‘Perversão’ é a história de um homem casado cujo prazer erótico está em seduzir outras mulheres e dispensá-las após um jantar romântico, deixando-as arrasadas; ‘Fome’ tem como protagonista uma crítica gastronômica que avalia a refeição de acordo com os orgasmos que sente enquanto come; e ‘Tarantino’ traz dois soldados que conversam enquanto aguardam a ordem para realizarem uma invasão”.

Andréa del Fuego tem um texto admirável. “O amante de mamãe” é demolidor – a mãe e o pai, as aparências preservadas, optam pela traição; a filha almeja um amante como o da mãe. “Trama apertada”, em que o narrador é um unicórnio de uma tapeçaria medieval exposta num museu, é um conto muito criativo – nele é evocada a figura de Tamara de Lempicka, a extravagante pintora polonesa.

Cecilia Prada, em “Insólita flor do sexo”, de um erotismo requintado, relata as descobertas de uma menina de 13 anos num colégio de freiras (tem o desejo despertado por uma das freiras que parece “um homem” e que a menina, retocando-lhe a figura, imagina ser seu “namorado”). O primoroso “A chave na fechadura”, flertando com a metalinguagem, e com uma protagonista dilacerada pela solidão, teve três edições em alemão e foi estudado num trabalho de mestrado na UnB. “Sílvia” narra o encontro, em São Paulo, de um publicitário com uma linda mulher – desejo e rememoração infantil se intercalam no conto, e com um desfecho inusitado na mata da Cantareira. Há ainda a personagem teatral e desejosa de “*Nuit d’amour*” (ou “Noite de amor”), conto que retrata a solidão e as relações frias na grande metrópole (no caso, São Paulo).

Juliana Frank desponta como uma das grandes promessas da nossa literatura. O sugestivo “A viúva de quatro” foi publicado primeiro na “Ilustríssima”, da *Folha de S. Paulo*. “Romance de calçada” é magistral – trata-se de uma pequena obra-prima da narrativa sadomasoquista. Em “Você é tão simples e eu gozei”, a protagonista é uma espécie de Bruna Surfistinha às avessas. Enquanto a literatura *redime* a Surfistinha, a protagonista de Juliana, de algum modo, e embora profundamente solitária, é redimida pela prostituição. O texto de Juliana é solto e até sujo para os padrões da literatura bem comportada: “...você gozava na minha boca sem prometer o impossível. Inclusive, nunca soube seus predicados além da pica febril e a grande vontade de foder. Fodíamos até minha boceta ressecar e seu pau sangrar. E eu gozava porque você era simples. Um pau sem fabricação. Pra que começar as formulações?”.

Heloisa Seixas é engenhosa. “As moscas” é um conto fantástico – a imagem dos insetos nos corpos dos amantes, após a noite de sexo intenso, aguça a imaginação, é inquietante. “Viagem a Armac”, cuja ação principal se passa em Florença, tem muita força, com a protagonista apaixonada pelo David – seu “amante de pedra” – de Michelangelo. Em “A porta”, Pedro e Helena transam loucamente numa galeria de esgoto de Paris. “Pérolas absolutas” traz como protagonista uma mulher que circula de carro na noite e se depara com um travesti – a narrativa expõe os subterrâneos, as sombras por onde os seres, solitários e sequiosos, deslizam na grande cidade.

Leila Guenther tem uma prosa apurada, atraente. “Avalanche” registra o encontro entre um sádico e uma masoquista. “Romã” é a história de Lia e sua relação com um professor de psicologia. Conto de erotismo tênue (um incesto é insinuado) e de final trágico. “Viagem a um lugar comum” narra um encontro em Varanasi, na Índia – dois amantes sussurrando palavras “em duas línguas”. O sugestivo “Contra a natureza”, como a própria autora assinala, é um conto “decadentista, meio dândi”, ambientado na Paris do século XIX.

Luisa Geisler tem apenas 21 anos e é uma das revelações da literatura brasileira. “Penugem”, com um narrador-personagem astuto, aparentando não ser o que de fato é (um pedófilo, “espectador” de sua própria filha), é um conto estupendo. “Você vai me ver”, outro conto bem armado, narra o caso entre a dona de um restaurante e uma garota de programa. Aqui, marca forte da autora, a linguagem é direta, desimpedida: “Ela tinha o melhor (e mais fácil de reconhecer) cheiro. Eu era apaixonada pelo cheiro da buceta dela. Era lisa, quente, doce. Cheirava tão bem que eu queria perguntar qual era o sabonete secreto dela”. “Foi assim que começou” não deixa de ser hilário, com a obsessão de Cássio por fazer sexo anal com Gio(vanna). Em “A melhor amiga (ou “White Lies”)” há um movimento metalinguístico – o diálogo dos protagonistas, reunidos numa praia, recai de repente sobre textos de autoras iniciantes.

As protagonistas de Márcia Denser são irônicas, liberadas, permissivas – “caçam” parceiros. Caçam e depois desdenham os seus “amores proibidos”, entre eles “bancários, escriturários, balconistas e picaretas”, como registra a personagem-narradora de “Relatório final”, conto extraordinário, de fluxo galopante – a cena na praça da igreja é forte, mesclando desejo e asco. Uma das melhores cenas de sexo de nossa literatura talvez seja aquela do desfecho de “O animal dos motéis”.

Marilia Arnaud é uma contista impiedosa. “Os inocentes” aborda a crueldade juvenil. O premiado “Senhorita Bruna” é sobre ciúme e vingança (traz a frenética cena de masturbação: “...então se sentaram e se beijaram longamente na boca, e ele foi abrindo o zíper da calça, e de dentro dela saltou algo surpreendente, um pássaro sem plumas que oscilava pra lá e pra cá, em sobressaltos, e Julinho falou alguma coisa, e Naíla sentou-se sobre suas pernas e segurou-lhe o pássaro, e apertou-o na palma da mão fechada em anel, e a mão foi se movendo num ritmo compassado, para cima e para baixo, e depois, com mais ânimo, freneticamente, até que Julinho foi ficando meio vesgo e começou a estremecer e a caretear”). “A passageira” é incisivo e de final inesperado – o protagonista vive uma situação inusitada ao lado de uma desconhecida que lhe invade o carro na hora do *rush*.

Tércia Montenegro tem uma escrita portentosa. “Curiosidade”, com a protagonista numa varanda, “nua e indefesa”, induzida pelo parceiro, explora o tema do exibicionismo. A personagem-narradora de “Sessão das seis” tem uma fantasia sexual com dois homens. “Dois em um” traz um (ambíguo) ator que representa num restaurante um travesti – bem tramada a cena de sexo dele com a namorada no camarim improvisado. “Um caso familiar” é um conto imaginativo e impactante – Jéssica, a amiga da narradora, pratica sexo (*ménage*) com Rubem e a avó deste.

Imagens significativas: momentos de autores que têm “o que dizer” na literatura brasileira pós-1930

Raquel, Graciliano, Drummond, Cabral e Rosa

Um elemento fundamental de nossa “literatura sertaneja” (para usar um termo de Vania Pinheiro Chaves, em seu bom ensaio sobre o romance *Essa terra*, de Antônio Torres) é, certamente, a mística cristã. Em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, há duas cenas de solidariedade fortemente impregnadas dessa mística. A primeira: Chico Bento, retirando-se com a família rumo a Fortaleza, deixando, desolado, por causa da seca, a fazenda onde era vaqueiro no município de Quixadá, encontra embaixo de um juazeiro um grupo de retirantes esfolando uma novilha que, a carne já meio apodrecida, morrera de mal-dos-chifres. Chico Bento, vendo aquilo (os urubus no céu já fazem ronda), se revolta, ou se “ripuna”, e, “num gesto de fraternidade”, manda os outros atirarem fora o animal: “Eu vou lá deixar um cristão comer bicho podre de mal”. Chico Bento retira dos alforjes um resto de carne de bode seca e oferece ao grupo. Cordulina, a mulher do vaqueiro, se preocupa: “Chico, que é que se come amanhã?”. Chico Bento aí arremata (a cena e o capítulo 7 do livro): “Deus ajuda”. Portanto, a base cristã do vaqueiro é que o empurra para o ato solidário. Ele dá o alimento, mas entendendo que Deus está vendo a sua ação. Moral dessa história para Chico Bento? Básica: *É dando que se recebe*. Outra cena de solidariedade no romance é aquela em que Dona Inácia, retornando de Fortaleza para Quixadá após a retomada das chuvas, encontra na estação de Baturité a afilhada Mocinha (capítulo 25). Mocinha – “um dos eternos fantasmas da seca” – partira junto com o cunhado Chico Bento, mas se “perdeu”, passando a viver de “mão em mão”. Dona Inácia vê a decadência da outra, ali com uma criança de colo, pedindo esmola na estação, e se assusta: “Você! Mas mocinha, o que foi isso?”. Ora, a madrinha, na tradição católica, serve para dar bom exemplo e proteção. Daí Dona Inácia dizer: “...eu lhe ajudo no que puder para você endireitar sua vida...”. E concluir: “Tenho tanta pena de ver uma afilhada minha feita mulher da vida”. É muito rica na cena a forma como Mocinha aborda Dona Inácia: ela dramatiza ainda mais a sua situação de penúria utilizando-se da linguagem verbal e da corporal, misturando ofensas com atitudes de tristeza/comiseração, para arrancar da madrinha alguns tostões. Estratégia, enfim, que todo pedinte costuma utilizar: palavra e corpo a serviço da comoção. Sem comoção, sabemos, não há doação, não há filantropia/assistencialismo social. Dona Inácia, “comovida demais”, cede: passa para a afilhada uma nota de cinco mil-réis e ainda um sanduíche que carrega no colo. Mocinha agradece: beija primeiro o dinheiro e, depois, a mão da madrinha. Mundo de relações demoníacas, do dinheiro colocado acima de todos os outros valores (o ato da personagem de primeiro beijar a cédula remete àquela fala de Paulo Honório em *São Bernardo*: “Dinheiro é dinheiro”). Na cena a mística cristã está na base do ato de solidariedade de Dona Inácia. Dona Inácia tem culpa, remorso – por isso passa o dinheiro para a outra, compensando-se interiormente, acertando-se com o Pai.

Por falar em *São Bernardo*, que recado mais rico o romance de Graciliano Ramos nos dá! Paulo Honório, empreendedor, vigoroso, ríspido, confunde-se com a burguesia enquanto classe.

"A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte" do livro, conforme Carlos Nelson Coutinho. Honório, reificador de coisas e pessoas, objetivando obsessivamente riquezas, atropela aqueles com quem se depara. É fabulosa a cena em que, pretendendo se casar (quer obter um herdeiro), parte para *contratar* Madalena: "Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso [amor], eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia". Madalena, num primeiro momento, resiste: "Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me". Honório se irrita: "Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas". Casam-se, enfim. Senhor do mando, Honório é perverso com os empregados da fazenda São Bernardo: "Mandei-lhe [em Marciano] o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zonzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas". Ciumento de seus objetos, se angustia por Madalena ter uma outra visão de mundo (a mulher é atenciosa e afetiva com os moradores da fazenda). Sobre este aspecto, disse Antonio Candido: "A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la. O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil de sua dureza". Pressionada, desencontrada, Madalena se suicida, deixando o herdeiro. Resta para o proprietário a treva – símbolo de sua impossibilidade de "ver" o outro, de tentar se reconhecer como *humano*.

Drummond é um poeta que faz pensar. Por suas imagens precisas, potentes. Interessante a estrutura deslocada de "A flor e a náusea". Do livro *A rosa do povo* (1945), o mais participante do poeta mineiro, o poema já começa perturbando o leitor pela inversão da ordem dos elementos contidos no título. Na verdade, o primeiro elemento a ser explorado, em mais da metade do texto, é aquele que remete à semântica da náusea. São as imagens que tratam do presente histórico, interrogando-o e negando-o. Um texto existencialista, que expõe, com toda força, aquele "eu" inepto ao mundo, consciente de suas mazelas e que, embora também fator das deficiências de seu tempo ("Crimes da terra, como perdoá-los?/ Tomei parte em muitos, outros escondi"), tem no "ódio" (ou no inconformismo) a sua melhor arma. Um poema reflexivo, que faz o leitor questionar a si mesmo, a sua posição no mundo, pelas imagens densas que lhe são apresentadas. A metáfora da rosa que rompe o asfalto, que espanta "o tédio, o nojo e o ódio" é expressão da esperança, essa "forma insegura" na qual, no entanto, o poeta termina por acreditar. Esperança que nasce em tempo/território tão adverso.

João Cabral de Melo Neto também nos deixa atentos, senão atônitos, quanto à realidade (a nordestina, em especial). Poética "do descarnado, do ósseo, do pétreo". Poesia com caráter de "construção", de "engenharia". Poesia "nominal", "substantiva" – da "objetividade". Cabral deu um "salto participante", como bem afirma Alfredo Bosi, com a publicação, em 1950, de *O cão sem plumas*. Ou *o cão sem pelos* – imagem do Capibaribe, rio de lama, que "carreia os detritos dos sobrados e dos mocambos recifenses" (Bosi) e que se confunde com a miséria às suas margens. Com o poema narrativo "Morte e vida severina", de 1956, o poeta pernambucano tornou-se ainda mais social. O poema, como bem observou o professor Modesto Carone, foi o primeiro em nossa literatura a tratar dos "contornos reais do Nordeste". Duas questões semânticas simples, mas sempre boas de serem debatidas: o que é a morte e o que é a vida severina? No sentido que Cabral elabora, a morte severina é a morte *condicionada socialmente*. Ou seja, a morte não por razões naturais, mas por injunções sociais: "[...] a morte

de que se morre/ de velhice antes dos trinta,/ [...] de fome um pouco por dia/ (de fraqueza e de doença/ é que a morte severina/ ataca em qualquer idade,/ e até gente não nascida)". No poema, as mortes decorrem ou por desnutrição ou por emboscada (remetendo ao conflito agrário). Por sua vez, a vida severina é aquela que *se faz na carência*, na falta de meios de sobrevivência. Interessante que, no poema, como na tradição da boa literatura sertaneja, a imagem do retirante é a de um tipo digno, honesto: trata-se de um lavrador ("[...] fui sempre lavrador/ lavrador de terra má") que também já trabalhou como vaqueiro e que, em certos passos da vida, veio ainda a atuar em engenho. Na grande literatura, nunca coube (ou nunca foi "politicamente correto") associar a imagem do retirante nordestino à do malandro ou à do desocupado. O Severino do poema é um trabalhador empurrado para fora da terra pela esterilidade desta e pela estrutura econômico-social. Algo, aliás, que já tinha sido muito bem explorado pelo Romance de 30.

E o Brasil profundo de Guimarães Rosa? Primo Ribeiro e primo Argemiro. Os dois protagonistas do conto "Sarapalha", que se encontra no *Sagarana*. À beira do rio Pará, em Minas Gerais, numa fazenda decadente, numa região despovoada devido a um surto de malária, os dois, sentados num casco de cocho emborcado, febris, aqui e ali delirando, tremelicam abatidos pela sezão. No conto, a natureza é exuberante, viva, até demolidora: "A gameleira, fazedora de ruínas, brotou com o raizame nas paredes desbarrancadas". Contrastando com ela, a decadência humana, a piora permanente dos primos, dois pequenos proprietários rurais, já à beira da morte. O leitor, em certo passo, começa a se perguntar: por que Argemiro deixou sua propriedade e veio viver com Ribeiro? Por que não partiu para longe como os outros da região? Em seu delírio, Ribeiro espreita Luísa: "...elas estão passando... Vão umas atrás das outras... Cada qual mais bonita... Mas eu não quero, nenhuma!... Quero só ela... Luísa...". Luísa é a ex-mulher que, após três anos de casados, o deixou por um boiadeiro (o "capeta"). Luísa linda, leve, quase uma lenda para o personagem. Ribeiro nunca se recuperou, nunca conseguiu sarar sua paixão. Padece do corpo e da alma. O foco narrativo sofre, de repente, um ligeiro deslocamento – e entramos nos pensamentos de Argemiro, ficamos sabendo que ele veio morar com o primo por uma razão superior: também amava Luísa (e queria "só viver perto dela", para "poder vê-la a todo instante"). Paixão poderosa, platônica – nunca teve coragem de trair o primo. E mais: nunca teve coragem de tocar no assunto com o outro. Um dia, os dois ainda tremelicando no cocho (que, emborcado, servindo só de assento, é signo da decadência da propriedade), Argemiro confessa a Ribeiro o seu "segredo", a sua paixão pela mulher: "Eu... eu também gostei dela, primo... Mas respeitei sempre... respeitei o senhor... sua casa... Nós somos parentes...". Ribeiro, furioso, expulsa-o de suas terras. Argemiro anda, quase que um espantalho humano, seguido, até certo trecho, pelo perdigueiro Jiló (que é *sensitivo* e que, como a negra Ceição, é personagem secundário no conto). [Um parêntese: O diretor de teatro e ator paraibano Luiz Carlos Vasconcelos tomou essa história tão inquietante de Guimarães Rosa e transformou-a numa peça – a já consagrada e pelo mundo afora apresentada "Vau da Sarapalha". O teatro, todos sabemos, é outra linguagem. Exige outro talento. E Vasconcelos foi talentosíssimo ao pôr no palco o texto de "Sarapalha". Grosso modo, o espetáculo é assim: quando adentramos o teatro, um foco de luz já incide sobre o ator (Servílio Gomes) que representa o cachorro Jiló. Nada mais expressivo: deitado, dobrado, dando tapas na orelha, respirando forte e acelerado, parece o mais corriqueiro dos vira-latas em descanso. O espectador fica esperando a peça começar observando – e já entrando num certo clima de angústia – o cachorro no palco. O

espetáculo se inicia, uma luz focaliza os dois primos (representados pelos atores Everaldo Pontes e Nanego Lira). Dois misantropos trêmulos, enrolados em lençóis, de expressão cadavérica e ansiosa – a ânsia da morte que os ronda. O mais interessante é que na peça Vasconcelos traz para um primeiro plano personagens que estão, como já indiquei, em segundo plano no conto de Rosa – Jiló e Ceição (esta última representada pela atriz Soia Lira). Ceição, que à sua maneira cuida dos primos, por vezes circula, faz o fogo e tem uma linguagem gutural, ininteligível. A fumaça funciona como pano de fundo do palco – e remete à névoa que envolve o rio no conto de Rosa. Névoa do amanhecer, que se associa ao frio – aquele que assalta e perturba os dois primos. Jiló às vezes desperta, grunhe, estabanado. Sons da natureza, guinchos são reproduzidos pelo músico Escurinho. Argemiro, afinal, comunica a sua paixão ao primo. Os sons aceleram. Ribeiro – a expressão sofrível, ainda mais angustiada – geme pela dor maior do ciúme. Aplausos.]

Rubem Fonseca e João Antonio

Autor visceralmente voltado para a nossa realidade, notadamente para a violência das ruas, é Rubem Fonseca. Um personagem frustrado que faz do ato narrativo a melhor forma de se exercer e/ou de compor sua auto-estima – eis seu conto "O Cobrador". O protagonista narra – a questão principal parece ser mesmo, repita-se, de autoestima – para chamar a atenção sobre si mesmo. Narra apagando aquelas ações que têm pouca importância em seu cotidiano e destacando os episódios que atestam sua violência e virilidade (chega a afirmar num dos poemas que escreve: "Eu sou o Homem-Pênis/ Eu sou o Cobrador"). Se a mídia costuma associar a violência a problemas com drogas, a "alterações na mente" do marginal, justificando assim a ação criminosa, no conto o protagonista age com absoluta consciência de seus atos. Não bebe nem fuma (os protagonistas de "Feliz ano novo", anterior a "O Cobrador", ainda fumam e bebem – portanto, de certo modo, "alteraram" a mente para praticar o assalto à mansão). Eu chamaria o cobrador de "herói lúcido". Os seus atos são praticados com cálculo. Ele elege na sociedade uma faixa de pessoas ("dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos") que, segundo sua ótica, estão lhe "devendo". Daí ele resolver não "pagar" mais nada, mas só "cobrar" de quem lhe deve. Intempestivo, intrigante, sente-se um "aleijado". Talvez a cena mais violenta da literatura brasileira (a de Nhô Augusto brigando de faca com Joãozinho Bem-Bem no final de "A hora e vez de Augusto Matraga", de Guimarães Rosa, é também muito forte) seja aquela em que o cobrador, invadindo um apartamento, estupra uma mulher: "Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas". O leitor deve sair do conto intrigado com o ímpeto do personagem – mas a "insanidade" dele se justifica. É que o conto nos remete para o lado bárbaro/brutal da própria civilização.

Por sua vez, João Antônio (autor, como Rubem Fonseca, também essencialmente urbano), no conto "Frio", averigua algo muito interessante no comportamento humano e que tem a ver, justamente, com virtude e vício, valor e vilania. O protagonista, um menino que numa noite de

frio em São Paulo terá que entregar uma (intrigante) encomenda, parece nos provocar permanentemente com sua obsessão em ser leal, amigo, admirador de um indivíduo que, para ele, é a encarnação acabada do próprio Herói. Mas ocorre que esse indivíduo é um traficante que está usando o menino como “avião” (para usar uma gíria ainda atual, do universo do tráfico). Portanto, fica aí a ambiguidade: o bem contaminado pelo mal, ou o mal compondo-se com o bem. O menino é virtuoso e ao mesmo tempo, como o seu Herói, um criminoso. Um criminoso com uma carga de bons valores que, no mínimo, assusta. Ou seja, o escritor põe em cena uma situação exemplar da verdadeira condição humana: aquela que diz que nossos valores são sempre relativos, e que as circunstâncias/conveniências é que, em boa medida, os determinam.

Vargas Llosa e Euclides da Cunha: confluências

A pergunta, aqui e ali, vem: quais as características mais marcantes de *Os sertões*, de Euclides da Cunha? Como já falei em artigo para *O Estado de S. Paulo*, a importância do livro reside sobretudo no fato de Euclides de Cunha ter focalizado de perto o problema das nossas disparidades sociais, regionais, ainda agora bastante visíveis. Euclides não só denunciou um crime (o do Exército contra os canudenses), mas fixou um problema que está na formação da sociedade brasileira – o do desprezo histórico às populações interioranas do país, que ainda agora se deslocam para virar miseráveis nas grandes cidades. O livro é, nesse sentido, uma das mais importantes interpretações do Brasil – e feita, de forma crítica, incisiva, logo que se inicia a nossa República. Além disso, é necessário considerar a questão do estilo literário de Euclides. Quanto ao estilo euclidiano, já falaram em "jogo antitético", em "barroco científico", etc. É visível em *Os sertões* uma mistura dos gêneros literários (o épico, o lírico e o dramático). O livro de Euclides, assim, além de obra de ciência, ficou como obra literária.

Outra pergunta que também aparece com frequência: que aspectos mais interessantes devem ser considerados no romance *A guerra do fim do mundo*, do Prêmio Nobel Vargas Llosa, e que não estão presentes em *Os sertões*? Há um que é muito importante: o aspecto romanesco. *A guerra do fim do mundo* é um romance, uma obra de ficção. Sendo assim, o autor teve a liberdade de inventar situações e personagens; de construir o mundo interior de seus personagens. A subjetividade destes, o mundo psicológico, ganha um realce que certamente não tem em *Os sertões*, que se baseia em dados científicos e na empresa jornalística de Euclides da Cunha. Euclides esteve em Canudos como correspondente de *O Estado de S. Paulo* e construiu seus personagens como figuras históricas, sobretudo. Vargas Llosa, mesmo que tenha se baseado em uma grande massa de documentos para escrever *A guerra do fim do mundo*, teve que operar com a fantasia, fabulou para produzir seu enredo e personagens. Num romance, numa obra de ficção, o dado da fantasia do leitor é, em princípio, mais convocado do que numa obra com outro estatuto.

E Vargas Llosa, em *A guerra do fim do mundo*, conseguiu traçar um retrato fiel da realidade da Guerra de Canudos? De que forma? Bom, sabe-se que Vargas Llosa pesquisou muito, se amparou numa grande massa de documentos, além de, em seu romance, travar um diálogo de perto com *Os sertões*, livro que ele chegou a considerar um manual de latino-americanismo. No enredo do romance são reconstituídas as quatro expedições militares, as figuras principais que estiveram à frente delas, como, por exemplo, o coronel Moreira César. O Conselheiro, embora caricato, é outro tipo que, no romance, aparece com certos traços parecidos com os do Conselheiro real. O ambiente histórico e social da guerra é muito bem resgatado, a religiosidade dos sertanejos, as intrigas políticas, o poder e a visão de mundo dos coronéis. Claro: há um viés caricatural no romance, não só do Conselheiro ou ainda de Moreira César, mas, dando-se os devidos descontos, o resgate histórico feito por Vargas Llosa é magistral. O Barão de Canabrava é um personagem extraordinário. Poucos romances conseguiram retratar tão bem a figura de um coronel nordestino. Poucos conseguiram configurar com tanta pertinência a questão do mando e a do jogo político para a manutenção do *status quo*.

O Barão de Canabrava é o personagem central do livro de Vargas Llosa, o mais bem elaborado.

Talvez seja necessária neste ponto a pergunta sobre os dois livros: se *Os sertões* equivale mais a uma grande reportagem e *A guerra do fim do mundo*, naturalmente, mais a uma ficção, que aspectos poderiam ser destacados na narrativa de cada um? Em *Os sertões*, na parte da Luta, são reaproveitadas as reportagens que Euclides fez como correspondente de guerra. Mas estas reportagens, no livro, ganham nova roupagem, ou um estatuto diferente. Reunindo a parte da Luta com a da Terra e a do Homem temos uma obra híbrida, um misto de ciência e literatura, sobretudo. O caráter narrativo, no livro de Euclides, se constitui mais propriamente na parte da Luta. Euclides é um narrador equilibrado, muito atento, que busca ser fiel aos fatos, apresentando, sempre de um ângulo próximo, os dois lados da guerra. E emite, fiel a seus princípios e com profundo senso de justiça, suas opiniões acerca da guerra. Vargas Llosa põe uma multiplicidade de pontos de vista sobre a guerra em seu romance, de tal modo que, como já apontou a crítica, um tende a neutralizar o outro. Naquilo que diz respeito aos sentidos mais profundos da guerra, o livro de Vargas Llosa, e apesar de ser rico e de valer muito a pena ser lido, tem certos equívocos. Não penetra tão fundo na questão como o livro de Euclides. Euclides entendeu e sentiu tanto o que estava em jogo, que, republicano convicto, terminou optando por uma crítica radical ao modo de ser de nossa República. Fez uma revisão de seus pontos de vista. Portanto, Euclides é exemplo de intelectual que soube ter o distanciamento e a sabedoria necessários para, no momento próprio, operar uma autocrítica.

Antonio Conselheiro é um personagem central tanto em *Os sertões* como em *A guerra do fim do mundo*. Daí a questão também inevitável: como o Conselheiro é visto nas duas obras? Em Euclides, um personagem mais complexo. Um místico com um enorme poder de liderança, que pregava um catolicismo primitivo e que fundou uma comunidade com fins assistencialistas. Em Vargas Llosa há uma caricatura do Conselheiro. O narrador de *A guerra do fim do mundo* pinta um líder religioso fanático – e fica a ideia no romance de que o fanatismo em si explica a dimensão complexa dessa figura. O curioso é que o romancista, numa entrevista a Ricardo A. Setti, publicada no Brasil em 1986, revelou ter um grande respeito pelo Conselheiro, chegando a considerá-lo um gênio. Vale a pena reproduzir o que Vargas Llosa disse na entrevista: "...creio que o genial do Conselheiro foi que ele converteu tudo o que era defeito em virtude. O que deu aos jagunços foi uma possibilidade de interpretar essa condição desamparada e trágica que eles tinham como algo que podia enobrecê-los e dignificá-los. Ou seja: ser extremamente pobre, graças à prédica do Conselheiro, se converteu em ser eleito. Eles eram os mais pobres porque tinham um sinal de eleição. Eram os chamados, porque serem os mais pobres era serem os mais puros, de certa forma. Era poderem assumir de uma maneira mais íntegra, mais completa, a fé, a crença em Deus. O Conselheiro lhes deu, além disso, um orgulho de seus costumes. Daí o fato de muitos bandidos se oporem à República. Por que iriam os bandidos guerrear contra os republicanos? Afinal, muitos bandidos não eram tão beatos. Eles iam porque, graças à pregação do Conselheiro, começavam a sentir-se orgulhosos de sua maneira de ser. Havia como que uma reivindicação de uma condição, um orgulho que confere dignidade à gente que não tinha isso, que era realmente a escória da terra. Eles eram diferentes, sim, mas eram os defensores de algo – defendiam a fé. O que eles defendiam era algo que podiam entender. A República eles não podiam entender – como seres primitivos como eles poderiam compreender essas abstrações positivistas? Já a fé, essa fé fanática que lhes haviam inculcado desde há séculos os

capuchinhos, isso entendiam perfeitamente bem!". É certamente uma interpretação brilhante da figura do Conselheiro.

Euclides da Cunha, sabe-se, revisou sua interpretação inicial do conflito quando esteve em Canudos. Para a ensaísta Sara Castro Klaren, em *Os sertões* "o ponto de vista *nacional*" é o que predomina. Pelo que se depreende da posição da ensaísta, o narrador de Euclides da Cunha, embora denunciando as "loucuras" de uns e de outros (jagunços e militares), e embora ainda demonstrando uma certa simpatia pela comunidade de Canudos, termina mesmo se identificando é com o ponto de vista republicano, de defesa da ordem institucional. Parece correta a posição da ensaísta. A crítica que Euclides faz não é à República em si, mas à face que ela estava assumindo no Brasil. Sua crítica à nossa República, por exemplo, é posta de forma incisiva e inesquecível na página final de *Os sertões*. Veja-se o tom sentido, de forte denúncia do massacre do exército contra os canudenses: "Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados".

Em *A guerra do fim do mundo*, a crítica de Vargas Llosa aos coronéis e seu mando se expressa sobretudo na figura do Barão de Canabrava. No entanto, este personagem é o único no romance do qual não é feita uma caricatura. É o único que não é visto como fanático. Já discorri sobre isto num ensaio que consta do livro *O Clarim e a Oração: cem anos de **Os Sertões***, que organizei em 2002. Digo, em certo momento do ensaio: "É interessante observar como Vargas Llosa, tratando no romance de vários 'fanatismos' através de tipos como o Conselheiro, o Coronel Moreira César e Galileu Gall, dá um espaço importante para um personagem que, em quase todos os momentos em que aparece, é expressão da própria *lucidez*. Com efeito, é essa a principal característica do Barão de Canabrava – espécie de mentor intelectual dos monarquistas, dono de uma poderosa percepção política e de uma ironia que às vezes beira o cinismo. O Barão emerge na trama como alguém que, sendo também vítima dos fatos (perde a metade de sua riqueza com a guerra e a mulher enlouquece), está acima deles pelo seu equilíbrio/lucidez". A lucidez política deste personagem de fato destoa do "fanatismo" dos demais. De todo modo, eu gosto da construção do personagem do Barão de Canabrava no livro. Euclides mostra os dois lados em guerra, os sertanejos e os militares, tem um ângulo próximo aos dos fatos, deixando portanto mostrar o jogo de interesses por trás do conflito. E mais: Euclides encaminha seu relato para a denúncia de um "crime" – aquele cometido pelo exército contra os canudenses. Vargas Llosa entende que a guerra foi um equívoco, que foi uma disputa operada por "fanatismos" – tanto por parte de militares como de sertanejos. Não é à toa que ele põe em seu romance a figura, igualmente fanática, de Galileu Gall, que expressa uma visão da esquerda radical. Vargas Llosa, aqui, embora resgatando uma guerra ocorrida em 1897, tem uma preocupação com a contemporaneidade (seu romance é de 1981), em mostrar os supostos equívocos de uma esquerda brutal, violenta, como a do Sendero Luminoso em seu país, o Peru. Gall expressa, para o autor, um liberal assumido, um "mal" da América Latina – o da esquerda em confronto com a direita no poder, o da esquerda em confronto com os ditadores. Mas o romance, nesse sentido, além de condenar os "fanatismos" de esquerda, também condena os "fanatismos" de direita, as ditaduras militares.

É importante aos professores, em especial, a leitura tanto de *Os sertões* como *A guerra do fim do mundo*. Pelo resgate que ambos fazem da Guerra de Canudos, talvez o conflito mais importante de nossa história. O livro de Euclides, especialmente, por caracterizar esse tipo fundamental da formação da sociedade brasileira – o sertanejo. O romance de Vargas Llosa é certamente instrutivo. Conforme a proposição horaciana, educa, ao mesmo tempo que dá prazer, é agradável de ler, move a imaginação do leitor. Os dois livros, em síntese, trazem informações históricas extremamente importantes para adultos e jovens estudantes. Duas perguntas, a essa altura, talvez se imponham: em que momento Vargas Llosa prestou uma homenagem a Euclides da Cunha? Através do jornalista retratado na história, que muda sua visão sobre vencedores e vencidos? O jornalista míope, personagem de *A guerra do fim do mundo*, se remete à figura de Euclides da Cunha, o faz com certa imprecisão. Eu escrevi o seguinte sobre ele, em minha tese de Doutorado (defendida em 2003 na Unicamp): "Quando é correspondente de guerra, indo com a expedição do coronel Moreira César, o jornalista termina amparado por Jurema, ex-mulher do rastreador Rufino, e um anão de um circo já arruinado. É amparado porque, com os bombardeios, os óculos se rompem – e o jornalista tateia, cego. Assim, ele terá uma visão dos acontecimentos a partir, principalmente, do que Jurema lhe descreve – já que a sua visão ficou *estilhaçada*. Ora, o míope só enxerga o que está bem próximo dele. A viagem do jornalista, assim, alegoriza a aproximação que tornaria possível ver/explicar. Mas, ao chegar a Canudos, os óculos se quebram – e o jornalista curiosamente torna-se um míope que está perto sem poder ver. O narrador, ao chamá-lo de "míope" (some-se a isto o fato da visão estilhaçada), depõe ironicamente contra esse personagem – julgando-o incapaz de interpretar a guerra. Talvez seja este o principal sentido de 'míope' no romance". Acho que aqui eu disse o que penso sobre o personagem de Vargas Llosa. Euclides interpretou bem a guerra, não teve dos fatos uma visão "míope". Foi fiel aos seus próprios princípios.

Para concluir, uma apreciação acerca do fato de um escritor não brasileiro ter conseguido retratar, com tanto empenho e senso histórico, o que se passou em Canudos. Por que Vargas Llosa, sendo peruano, interessou-se por um conflito passado no final do séc. XIX no Brasil? Para, além de produzir um romance histórico, gênero com grande tradição na literatura hispano-americana, representar de algum modo a realidade contemporânea da América Latina, com (na perspectiva que ele adotou e que é complexa, até mesmo problemática) "fanatismos" de esquerda e de direita. Com ditaduras. Mas é claro que os países latino-americanos passaram e passam por problemas comuns. São países da periferia do capitalismo, sofrem males parecidos – pobreza, corrupção, migração interna, urbanidade problemática, violência, etc. Vargas Llosa vê Os sertões como um livro de interpretação, não só do Brasil, mas da própria América Latina. Ele chega a afirmar sobre o livro de Euclides: "Creio que ele vale por muitas coisas, mas sobretudo porque é como um manual de latino-americanismo, quer dizer, neste livro se descobre primeiro o que não é a América Latina. A América Latina não é tudo aquilo que nós importávamos. Não é tampouco a Europa, não é a África, nem é a América pré-hispânica ou as comunidades indígenas – e ao mesmo tempo é tudo isso mesclado, convivendo de uma maneira muito áspera e difícil, às vezes violenta. E de tudo isso resultou algo que muito poucos livros antes de *Os sertões* haviam mostrado com tanta inteligência e brilho literário". Vejo aqui um ponto importante, que pode efetivamente explicar a razão de Vargas Llosa ter se interessado tanto pelo clássico euclidiano.

O escritor e a condição feminina

Em arte não apenas as questões estéticas, de constituição das formas, são importantes. A visão de mundo do artista é fator também decisivo, de valorização da obra. No caso particular da literatura, o escritor precisa estar *antenado* (a palavra parece descorada, mas ainda tem a sua legitimidade) com as questões de seu tempo. Há um fundo ideológico que marca cada época, que a institui. O autor não pode ficar desatento a isto, sob pena de ser um extemporâneo (no mau sentido do termo).

Um autor, por exemplo, que, seja qual for o motivo, não saiba que a segunda metade do século 20 alterou significativamente a condição da mulher, que vários sujeitos sociais despontaram na década de 60, reivindicando respeito, justiça, numa palavra, integração aos grandes projetos – um autor que desconhece ou vira o rosto para tais fatos corre o sério risco de assimilar visões tradicionais, patriarcais. A condição da mulher, reitero, mudou muito nas últimas décadas. Atento a isto, como deve proceder o autor para representar essa nova condição na obra?

Não é uma fórmula, apenas a indicação de um rumo. Primeiro, a resposta tem que ser com a sensibilidade. O autor deve se desbloquear, se sensibilizar para a justiça da causa feminina. Em seguida, deve procurar entender quais passos podem ser trilhados para contribuir – com a obra – para certas transformações. A literatura tem, sim, poder transformador. Cada indivíduo que experimenta, com a sensibilidade e a razão, o teor de uma verdadeira obra literária tem amplas condições de mudança. Uma grande obra inquieta, aponta novos ângulos da realidade. Uma grande obra desestabiliza visões consagradas, redimensionando-as. O escritor que em sua obra retrate a mulher (ou o negro, ou o índio, ou o favelado) deve, ao que tudo indica, munir-se de duas noções – respeito e justiça. Ter respeito para ser justo, ou ser justo para ter respeito. Com Chico Buarque, por exemplo, na pesquisa que fiz em meados dos anos 90 sobre a representação da mulher em suas canções, aprendi a ter respeito e a ser mais justo com a condição feminina. Chico me mostrou, em “Mulheres de Atenas”, que as mulheres são submissas porque o poder masculino as prepara, molda-as, para tal. Então é preciso repensar os poderes do homem, atribuindo também poderes à mulher. Chico me propôs, em “Las muchachas de Copacabana”, que a prostituta, aos olhos de um homem de posse e sequioso de prazer, é apenas corpo, carne, e que o corpo dela é uma mercadoria como outra qualquer; me provou, em “Tango de Nancy”, que as mulheres se prostituem sobretudo por problemas de sobrevivência, e que a alma e o sentimento delas sobram, se perdem, no ato de alugar o corpo. Chico me advertiu, em “Ela e sua janela” e em “O meu amor”, que o desejo da mulher é ativo, impetuoso, e não passivo, como certa tradição entende; me advertiu que sexo é um signo de felicidade forte também para a mulher – e que portanto, como homem, não posso pensar que só eu conduzo, que só eu sou o sujeito da união erótica; numa palavra, não posso pensar só em mim. Chico, aqui, atenuou grandemente o meu machismo (e como de algum modo não tê-lo, leitor, em sociedade de práticas, em vários contextos, ainda tão marcadamente patriarcais?). Chico Buarque, por fim, me ajudou muito a elaborar, em meus contos e em meu romance *Rita no pomar*, as minhas próprias personagens femininas. Após estudá-lo, fiquei muito mais atento para o universo da mulher, para as suas buscas e anseios. Para a justiça que está na base de sua causa.

Assim, e para concluir, acredito que o escritor, com sua liberdade, tendo, como ponto de partida, respeito e senso de justiça, pode representar qualquer tipo social, qualquer condição – da mulher, do negro, do favelado, etc. –, e ser eficaz, pertinente, em sua representação. Em arte, em literatura, penso que não há questão de gênero. Há, antes, uma questão de talento: um escritor com sensibilidade e visão de mundo apurados, e amparado numa forma bem arranjada, bem construída, pode representar legitimamente a condição de qualquer minoria, ficando perto ou com o mesmo senso de humanidade que um representante de tal minoria pode ter.

A ideia deixada por Davi Arrigucci Jr.

Parece ser correto o diagnóstico do crítico Davi Arrigucci Jr. (*Folha de S. Paulo*, 17/07/2006) sobre a linha editorial de grande parte dos cadernos de cultura do país. Observa o crítico: "A quantidade de livros que sai sem resposta crítica é imensa". Tratando das resenhas, é rigoroso: "Existem para dizer que um livro surgiu, mas não propriamente para analisá-lo. Assim, os livros têm 'morrido' muito cedo. As resenhas saem e, depois, as obras desaparecem".

O aspecto mais importante da fala de Arrigucci Jr. é mesmo esse da "morte" prematura da obra. De fato, pressionados pelo mercado editorial, os cadernos de cultura descartam muito cedo a obra contemporânea (o autor nem tanto – há aqueles que aparecem permanentemente na mídia cultural; em certos casos, a exposição é, mesmo, excessiva).

Arrigucci Jr., ao proclamar a necessidade do debate maior sobre a obra do autor contemporâneo (sobre a obra e não sobre o autor!), deixa uma excelente ideia que poderá ser aproveitada por editores de suplementos culturais brasileiros. Os editores, efetivamente, precisam abrir mais seções para a obra contemporânea. Fazê-la perdurar no debate. Pôr a boa obra do presente em discussão do mesmo modo como são feitos, em certas revistas, dossiês acerca de obras/autores do passado.

Arrigucci Jr., por fim, procura explicar as razões do problema: "Houve uma retração da nossa vida intelectual. Isso tem a ver com os tempos em que vivemos, com o quadro brasileiro em geral e com a crise das esquerdas".

Em minha coluna de junho de 2006 no jornal *Rascunho*, de Curitiba, eu já havia, modestamente, chamado a atenção para a qualidade das resenhas que se fazem no momento. Formulei, grosso modo, a diferença entre crítico-resenhista e crítico-ensaísta. O primeiro tem certamente a sua importância, informativa sobretudo, mas o vi como estando a meio caminho da crítica (enquanto colunista, me incluí entre os críticos-resenhistas). Ao crítico-ensaísta caberia a verdadeira crítica. As relações da obra com textos da série literária ou não, o tempo maior de que dispõe para tecer seu argumento, o amadurecimento, enfim, da análise, fazem deste último o verdadeiro crítico da atualidade. Em certos casos, e repetindo algo que eu também já havia formulado na coluna, a resenha poderá ter força ensaística – mas é uma coisa, realmente, rara. Hoje, nenhuma obra ficará pelas resenhas que se produziram sobre ela – mas, notadamente, pelo ensaísmo que terá gerado. Os cadernos de cultura deveriam, após as apreciações de resenhistas, chamar bons ensaístas para pôr (e repor) em foco certas obras contemporâneas.

Exemplos de boa crítica universitária

Intérpretes ficcionais do Brasil

Intérpretes ficcionais do Brasil: dialogismo, reescrituras e representações identitárias, organizado por Sônia Lúcia Ramalho de Farias e Cristhiano Aguiar, sonda, explica ou mesmo traduz as relações entre literatura e sociedade. Dá continuidade ao livro de 2005 *Imagens do Brasil na literatura*, reunião de ensaios resultantes de um projeto integrado de pesquisa do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

Algo importante neste livro de agora, já posto em prática no livro anterior: estabelecer, a cada texto, a diferença entre a escrita da pesquisa e a do ensaio. Nem sempre o texto da pesquisa (ou seja, da dissertação de mestrado, da tese ou mesmo do projeto de pesquisa) tem qualidade, se sustenta enquanto *texto para livro*. O texto de pesquisa comunica o teor dos argumentos, aplica-se em dividir e subdividir em tópicos segmentos temáticos, traçados de ideias – mas falta-lhe, não raro, o estilo, a expressividade exigida pelo ensaio. O ensaísta elabora o texto, pensa na materialidade dele e no que ele pode proporcionar de prazer ao leitor – do mesmo modo que pensam o poeta e o ficcionista. O ensaísta é, antes de tudo, um escritor – e como tal ele arma o seu texto.

O ensaio "O rural e o urbano nas profecias revolucionárias de Jorge Amado e Glauber Rocha", de Sônia Lúcia Ramalho, resgata, com limpidez estilística e força analítica, aspectos importantes de dois contextos da cultura brasileira: o dos anos 40 e o dos anos 60. Aspectos que envolvem o debate, decisivo notadamente para a década de 60, mas já posto com ênfase pelo menos desde a década de 30, acerca das relações entre arte e política, arte e conscientização ou ainda arte e revolução. O resgate feito pela ensaísta tem como base a investigação de duas obras ficcionais: o romance *Seara vermelha* (1946), de Jorge Amado, e o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. O empenho principal da intérprete, e com resultados bastante elucidativos, é mostrar, na estrutura de cada uma das duas obras, o romance e o filme, as projeções das ideologias revolucionárias de seus respectivos autores. Misticismo e cangaço, assim, repostos e repensados nas duas obras como práticas ancestrais que favoreceram ou deram base ao nosso atraso, são agregados às projeções utópicas de dois artistas que aderiram ao seu tempo, e cada um ao seu modo, às utopias revolucionárias. O ensaio de Sônia Ramalho, assim, com respeitável base teórica, com referências que vão de Hobsbawn e Flora Sussekind, entre outros, se desdobra como um competente estudo acerca da ideologia (no caso, da ideologia esquerdizante) na obra de arte.

Luiz Antonio Mousinho, no ensaio "A imagem de si mesmo: narrativa, dialogismo, intersubjetividade", acompanha o movimento de fuga e de retorno "crítico e emocionado" ao familiar, à ordem fossilizada do cotidiano, empreendido pelo personagem Martim, de *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector. Trata-se de um estudo importante, no ensaísmo brasileiro contemporâneo, acerca da subjetividade em Clarice Lispector. Um estudo sobre a recomposição ou reinvenção do sujeito. Ou melhor, e para utilizar palavras do ensaísta, sobre a "reinvenção

da linguagem" que "reinventa a vida".

Moema Selma d'Andrea, por sua vez, especialista na obra de Joaquim Cardozo, traz "A via alternativa da modernidade em Cardozo". Um ensaio, muito bem escrito, sobre a poesia rural do poeta pernambucano. Já tendo escrito sobre a poesia urbana de Joaquim Cardozo, Moema investe agora em poemas que trazem imagens do Nordeste. Imagens que "desregionalizam a cor local", ou seja, que se dão sem a nota "ufanista ou pitoresca" de certa tradição poética. Na poesia rural de Joaquim Cardozo, observa a ensaísta, não aparece "o recurso de uma natureza redendora". Observa ainda: "há uma relação idílica com a natureza nordestina abstraída [...] do contexto acentuadamente regionalista". Três aspectos, enfim, sintetizam essa vertente da poesia de Cardozo, que, nos termos da ensaísta, é um poeta "crítico e vigilante", nunca "eufórico e ingênuo" com a modernidade, com o progresso: 1) desregionalizar "a cor local"; 2) não comungar "do passado nostálgico lastreado pela economia açucareira" (nesta linha, e em contraste com a poética de Joaquim Cardozo, está o poema "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira); 3) não ver "com otimismo o progresso burguês" (que até certo ponto contaminou a poesia dos paulistas [da fase heróica do Modernismo])".

Concluindo, além do bom texto de Cristhiano Aguiar, que repõe o debate acerca do regionalismo a partir de romances de Francisco Dantas e Raimundo Carrero, *Intérpretes ficcionais do Brasil* traz ainda um conjunto de ensaios (de Maria Piedade de Sá, Ariane da Mota, Rebeca Santos Amorim, Patrícia Marques de Almeida, Clarissa Loureiro Marinho Barbosa, Fabiana Ferreira da Costa, Elton Bruno Soares de Siqueira) abordando obras de autores como Machado de Assis, João Ubaldo Ribeiro, J. J. Veiga, entre alguns outros, tendo como linha comum referências teóricas de boa e de alta qualidade, além do apego ou apreço pela qualidade do texto. Pelo texto ensaístico que se quer prazeroso de ler.

A sétima proposta de Calvino

Concisão: sétima proposta para este milênio (2008) é um curto, ousado e original ensaio de Sônia Maria van Dijck Lima. Italo Calvino propôs seis valores ou qualidades que, por lhe serem "particularmente caros", devem ser "preservados" na e pela literatura. São os seguintes: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e *consistency* (este último não chegou a ser desdobrado pelo autor).

Sônia van Dijck, em seu ensaio (cujo preparo ou motivação veio de um curso ministrado, no ano letivo 2008/09, na Universidade Paris X/Nanterre), aplica Calvino a uma série de poetas do modernismo brasileiro: Mário de Andrade, Ascenso Ferreira, Sérgio de Castro Pinto e Oswald de Andrade. Aplica como modo de exposição, como método para exemplificar, em poemas desses autores, cada uma das propostas de Calvino. Neste passo, o ensaio é claro, objetivo, mostrando como, por vezes, num mesmo texto (a exemplo de "Inspiração", de Mário de Andrade, ou mesmo "O gênio da raça", de Ascenso Ferreira), as propostas se conciliam para dar maior substância ou valor ao poema.

A lógica argumentativa da ensaísta leva-a, em determinado momento, a dar maior destaque à rapidez, de onde irá extrair a categoria proposta no título do ensaio. Aqui, após comentário elucidativo acerca do "caráter sintético" dos poemas "Tietê", de Mário de Andrade,

e “Geração 60”, de Sérgio de Castro Pinto, o interesse principal da ensaísta fica claro — ela quer fixar uma nova proposição: a da concisão. Como isto será feito? Sônia começa afirmando: “vejo a possibilidade de uma sétima proposta e sobre a qual ele [Calvino] não se deteve em anotações específicas”.

Na definição do que seja rapidez, a ensaísta cita o próprio Calvino, que diz: “A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações”.

Para Sônia, por não ter sido destacada como uma qualidade a ser “preservada” *na* e *pela* literatura, a concisão é um conceito incompleto ou incerto na obra de Calvino. Por dois motivos: 1) em Calvino, a concisão é entendida “como brevidade do texto”; 2) para Calvino, a concisão é “um dos constituintes da rapidez”. Então – e vem agora o momento conceitualmente mais importante do ensaio (posto eficazmente já para o final do texto, gerando expectativa no leitor) – a ensaísta argumenta: “CONCISÃO: capacidade de o texto falar sobre vários assuntos e remeter a outros textos ou a diversos elementos culturais, em um exercício realizado no espaço hipertextual, cultivando ou não a rapidez da expressão, com o objetivo de nova significação. [...] Independentemente de sua extensão, o texto pode ser conciso, desde que se agencie na síntese da variedade de textos ou de elementos culturais, que pretenda confirmar ou criticar em sua nova significação. Seus constituintes só podem ser identificados analiticamente, pois se ocultam na opacidade hipertextual, pretendendo oferecer ao leitor um significado a ser apreendido – recebido – metaforicamente”. Tudo aí está dito. Ou melhor: proposto. Temos, assim, feita com simplicidade e elegância, uma contribuição teórica das mais instigantes.

A crítica que não ofusca[29]

O crítico que, com critério e paixão, se aplica à leitura mais sistemática de poesia parece cada vez mais raro. André Cervinskis, crítico, pesquisador e mestre em Letras, reúne em *Outros ensaios de circunstâncias* nove textos compostos com método e paixão que abordam a produção de uma série de poetas brasileiros que ganharam maior destaque (Manuel Bandeira um pouco antes) de meados do século XX em diante, dando uma atenção toda especial a poetas de Pernambuco, inclusive alguns do presente.

O ensaio de Cervinskis preza pela clareza, por tornar patente o argumento, a defesa deste ou daquele ponto de vista, não ofuscando em nada a leitura. Ensaio explicativo, didático, que interpreta ao mesmo tempo que informa. Ensaio posto entre a abordagem acadêmica mais cerrada e a resenha jornalística. As informações, os dados suplementares ou mesmo os de base que o ensaísta traz para a interpretação são, em boa medida, colhidos na fortuna crítica, que é registrada e resgatada a cada leitura. Cervinskis, nesse sentido, não é pretensioso – respeita os críticos que o precederam, aproveitando deles (e aqui o seu método é bastante eficaz) a abordagem mais convicta e pertinente de cada poeta que estuda.

O livro se abre com um ensaio sobre Carlos Pena Filho, o "poeta do azul". Poeta que cantou o Recife, o pobre do interior e sua vida árida; que cantou a paixão no poema "A mesma rosa amarela", cujos versos foram musicados por Capiba e interpretados por Maysa. Em seguida, vem um ensaio sobre Celina de Holanda, recuperando sua poesia sensível ao social, do cantar a vida campestre e o apego entre amigos. Um dos ensaios mais apurados do livro é o que aborda a poesia antilírica, substantiva, "disciplinada" e de "labor artesanal" de João Cabral de Melo Neto, cuja poética é apresentada no aclamado "Catar Feijão", comentado por Cervinskis. Já no ensaio subsequente as relações entre morte, vida e poesia são pensadas a partir de poemas de Bruno Tolentino e Manuel Bandeira. Os poetas Wellington de Melo e Artur Rogério, "irônicos" e "iconoclastas" e que integram a nova cena poética de Pernambuco, também têm sua produção examinada pelo ensaísta – Wellington como crítico da máquina, do consumo e do conformismo na sociedade contemporânea; Artur enquanto praticante da chamada "literatura de gênero". Como é ainda examinada a produção de Helder Herik, cuja poesia – de contornos minimalistas – capta o cotidiano simples, investe contra os novos comportamentos deflagrados pela internet e também opõe-se à sociedade de consumo. A poesia "identitária", de "evocações mitológicas" (em especial dos mitos maias), de Lucila Nogueira não poderia ser esquecida, assim como a de Tereza Tenório, da Geração 65 de Recife. O livro se encerra com uma abordagem de hai-kais de Olga Savary, que, conforme o ensaísta, são um "verdadeiro grito nacionalista, tentativa bem-sucedida de descrição poética de nossas espécies nativas, nossos bichos, nossa identidade nacional".

Os textos de *Outros ensaios de circunstâncias* certamente enriquecerão o leitor, pois recobrem, com bons e mesmo ótimos resultados interpretativos, pelo menos meio século da melhor, da boa e da emergente poesia brasileira. Notadamente a feita por pernambucanos.

SOBRE O AUTOR

RINALDO DE FERNANDES é escritor premiado, doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP e professor de literatura da UFPB. Publicou os livros de contos *O Caçador* (EDUFPB, 1997), *O perfume de Roberta* (Rio de Janeiro: Garamond, 2005) e *O professor de piano* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2010) e o romance *Rita no Pomar* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008 – finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon). Organizou as coletâneas *O Clarim e a Oração: cem anos de Os sertões* (São Paulo: Geração Editorial, 2002), *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004), *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (São Paulo: Geração Editorial, 2006), *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (Rio de Janeiro: Garamond, 2006), *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (São Paulo: Geração Editorial, 2008), *50 versões de amor e prazer* (São Paulo: Geração Editorial, 2012) e *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos – ensaios sobre a mulher, o pobre e a repressão militar nas canções de Chico* (São Paulo: LeYa, 2013). Já participou de antologias de contos como *Futuro presente: dezoito ficções sobre o futuro* (Rio de Janeiro: Record, 2009 – org. Nelson de Oliveira), *90-00: cuentos brasileños contemporáneos* (Lima: PetroPeru/Ediciones Cope, 2009 – org. Maria Alzira Brum Lemos e Nelson de Oliveira), *Tempo bom* (São Paulo: Iluminuras, 2010 – org. Sidney Rocha e Cristhiano Aguiar), entre outras. Seu conto "Beleza", concorrendo com cerca de 1.200 textos de todo o país, obteve o primeiro lugar no Prêmio Nacional de Contos do Paraná (2006), um dos mais tradicionais de nossa literatura. Entre os ensaístas e pesquisadores que já abordaram a sua ficção, podem ser destacados Silviano Santiago, Silvia Marianecci (Itália) e Regina Zilberman. Atualmente é colunista do jornal de literatura *Rascunho*, de Curitiba, e do *Correio das Artes*, de João Pessoa.

E-mail: **rinaldofernandes@uol.com.br**
Twitter: **@Ufernandes**

---

[1] Cf. BUARQUE, Chico. *Letra e música 1* (songbook). São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 144. A presente análise, incluída no livro *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro* (Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004 – org. Rinaldo de Fernandes), foi extraída, com algumas alterações, do meu trabalho de mestrado intitulado *A mulher nas canções de Chico Buarque* (1995). Um agradecimento ao professor Fabricio Possebon, pela leitura prévia.

[2] PRADO, Danda. *Ser esposa: a mais antiga profissão*. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 44-45.

[3] MOSSÉ, Claude. *La femme dans la Grèce antique*. Paris [Bruxelas]: Éditions Complexe, 1991, p. 56. A tradução deste e dos outros trechos dessa obra, constantes nas notas 4, 6 e 11 do presente ensaio, é minha.

[4] “A qualidade de cidadão, com efeito, implicava no exercício da função, essencialmente política, de participar das assembleias e dos tribunais, dos quais as mulheres eram excluídas, como eram excluídas da maior parte das manifestações cívicas, com a exceção de certas cerimônias religiosas.” Cf. MOSSÉ, op. cit., p. 51.

[5] *Id., ibid.*, p. 51.

[6] “As escravas tinham filhos, mas muitas das vezes esses filhos [...] eram o fruto de relações com o senhor. A jovem escrava, em particular, estava à disposição daquele que a comprara e que podia, por isso, impunemente levá-la para o seu leito.” Cf. *id., ibid.*, p. 79.

[7] “Os filhos [de um concubinato] não tinham o direito de se tornarem cidadãos, salvo se fossem adotados por seu pai, que nesse caso poderia conceder-lhes o título de cidadão. Habitualmente, a concubina era uma escrava. Ter a posição de esposa era privilégio reservado a pessoas de camadas sociais superiores. Esse privilégio garantia a cidadania aos filhos de um cidadão.” Cf. PRADO, Danda, op. cit., p. 44.

[8] “O sacerdócio, nos cultos públicos ou privados de todas as cidades, exigiam às vezes, obrigatoriamente, ministros do sexo feminino. Poderia ser uma função de curta duração ou permanente. Um grande número de sacerdotisas era casado, e essas mulheres, apesar de estarem sempre sob a vigilância dos maridos, tinham uma ocupação de grande prestígio social, que outras desconheciam.” Cf. *id., ibid.*, p. 46.

[9] *Apud* PRADO, op. cit., p. 45.

[10] MOSSÉ, op. cit., p. 89.

[11] Cf. PRADO, op. cit., p. 44. Sobre essas mulheres, diz Claude Mossé: “...e havia aquelas que os gregos chamavam de ‘hetairas’ [...]. As ‘hetairas’ eram, com efeito, as únicas mulheres verdadeiramente livres da Atenas clássica [...]. Evidentemente, pensamos logo na mais célebre [...], a famosa Aspásia. [...] Péricles se apaixona por ela ao ponto de repudiar sua esposa legítima, e lhe dá um filho, que consegue registrar, a despeito da lei que ele mesmo criara e que reconhecia como cidadãos apenas os nascidos de pais cidadãos.” Cf. *id., ibid.*, p. 63.

[12] Cf. BUARQUE, Chico. *Letra e música 1* (songbook), op. cit., p. 226. Esta análise, extraída, com alterações, do meu trabalho de mestrado intitulado *A mulher nas canções de Chico Buarque* (1995), integrou o livro *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira* (org. Nelson Barros da Costa – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 41-52).

[13] Numa reportagem tratando de turismo sexual, colhi essa declaração de um espanhol sobre a mulher brasileira: “Não existe parceira sexual, em todo o mundo, superior à brasileira. Em nenhum outro local do mundo, nem na Tailândia, encontrei mulheres que fossem tão meigas, tão carinhosas e tão fogosas quanto as brasileiras. Elas não disfarçam, vivem intensamente cada momento de amor”. Colhi ainda essa outra declaração de um francês: “Quando eu ainda morava na França, ficava impressionado com a ênfase que se dava à mulher na *venda* turística do Rio. Logo depois, Tom & Vinicius compunham a célebre *Garota de Ipanema*, e compositores do mundo inteiro que vieram ao Rio participar dos festivais da canção, também criaram músicas, que viraram *hits*, onde a beleza e a sensualidade da carioca eram enaltecidas. E veio o sucesso das novelas brasileiras lá fora. E, como ainda não era o suficiente, por aqui surgiu a tanga, havia toda a sensualidade da mulata no carnaval. Eu não resisti e vim morar no Rio. Como eu, outros também foram seduzidos.” Cf. BATISTA, Tarlis. “*Turismo sexual* – no *ranking* do prazer, Rio, Ibiza e Bangcoc atraem um visitante muito especial: o *globe-trotter* do amor”. In: *Revista Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch, 2(109): 42-46, 1992.

[14] Cf. ANJOS JR., Carlos Silveira Versiani dos. *A serpente domada*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983, p. 85-86. Trata-se de um estudo sobre a prostituição em Fortaleza/CE.

[15] ANJOS JR., op. cit., p. 92.

[16] Integrou meu livro *Vargas Llosa: um Prêmio Nobel em Canudos – ensaios de literatura brasileira e hispano-americana*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012, p. 196-206.

[17] Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano. “Chico Buarque: a música contra o silêncio”. In: *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 99.

[18] Cf. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. “A série literária e a MPB”. In: *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 14.

[19] Esta análise de “Todo o sentimento” foi publicada no jornal *Rascunho* (Curitiba/PR), edição de junho/2009.

[20] Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 10.

[21] Segundo Antonio Candido, com o Modernismo não se precisaria mais dizer “que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical”. Cf. CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 7ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, p. 120.

[22] Cf. os versos “O charme das canções/ São suas frases banais/ São seus ais, seus uis e ão”, de “O charme das canções (uis e ais)” (Geraldo Azevedo e Capinam).

[23] SILVA, Anazildo Vasconcelos da. “A série literária e a MPB”, op. cit.

[24] No ensaio “A força dos elos da ‘Corrente’”, que consta de livro *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*, que organizei para a editora LeYa em 2013.

[25] Publicado no jornal *Rascunho* (Curitiba/PR), edição de maio/2010.

[26] Referências bibliográficas: AQUINO, Marçal. “Pouca munição, muitos inimigos”. In: Jornal *Rascunho*. Curitiba: Letras & Livros, 2008 (agosto); ARNAUD, Marilia. “Nem as estrelas são para sempre”. In: *O livro dos afetos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005; BRITO, Ronaldo Correia de. “Faca”. In: *Faca* (posfácio de Davi Arrigucci Jr.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 22-33; CARRASCOZA, João Anzanello. “Natividade”. In: *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (org. Rinaldo de Fernandes). Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p. 171-177; COELHO, Marcelo. “Trem das onze”. In: *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (org. Rinaldo de Fernandes). São Paulo: Geração Editorial, 2008, p. 410-415; FANTINI, Sérgio. “A face esquerda”. In: *Capitu mandou flores...* Op. cit., p. 390-395; FREIRE, Marcelino. “Da Paz”. In: *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 24-28; FERREIRA, Luzilá Gonçalves. “Duelo”. In: *Quartas histórias...* Op. cit., p. 197-204; MACIEL, Nilto. “Punhalzinho cravado de ódio”. In: *Contos reunidos – vol.1*. Porto Alegre: Bestiário, 2009, p. 245-247; MARTINS, Altair. “O mar, no living”. In: Jornal *Rascunho*. Curitiba: Letras & Livros, 2010 (janeiro); MIRISOLA, Marcelo. “Sobre os ombros dourados da felicidade”. In: *Memórias da sauna finlandesa*. São Paulo. Ed. 34, 2009, p. 13-23; MONTENEGRO, Tércia. “Linha férrea”. In: *Linha férrea*. São Paulo: Lemos Editorial, 2001, p. 9-11; OLIVEIRA, Nelson de. “O dia dos prodígios”. In: *Sólidos gozosos & solidões geométricas*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 103-120; PONTES, Carlos Gildemar. “O sorriso de brinquedo”. In: *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (org. Rinaldo de Fernandes). São Paulo: Geração Editorial, 2006, p. 93; PRADA, Cecília. “Mané fulô”. In: *Quartas histórias...* Op. cit., p. 137-145; RIBEIRO, Carlos. “Traços cenográficos de Salino Lalãthiel”. In: *Quartas histórias...* Op. cit., p. 127-134; SCLIAR, Moacyr. “Missa do galo: um outro enfoque”. In: *Capitu mandou flores...* Op. cit., p. 48-55; SABINO, Eduardo. “Eternas angústias de um imortal”. In: *Ideias noturnas sobre a grandeza dos dias*. São Paulo: Novo Século, 2009, p. 29-31; SALGUEIRO, Pedro. *Inimigos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Contos abordados: “Descoberta” (p. 17-22), “A passagem do dragão” (p. 59-61) e “Inimigos” (p. 81-83); SANT’ANNA, André. “A lei”. In: *Contos cruéis...* Op. cit., p. 39-47; ___________. “Lalino tá na área”. In: *Quartas histórias...* Op. cit., p. 70-92; SANT’ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; TARTARI, Ataíde. “A máquina do saudosismo”. In: *Futuro presente: dezoito ficções sobre o futuro* (org. Nelson de Oliveira). Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 357-366; TREVISAN, Dalton. “Maria, sua criada”. In: *Rita Ritinha Ritona*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 7-20; VIANA, Antonio Carlos. “Santana Quemo-Quemo”. In: *Cine privê*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 13-15; VILELA, Luiz. “A cabeça”. In: *Contos cruéis...* Op. cit., p. 219-223.

[27] Trecho do prefácio “Contistas do novo século”, que escrevi para a antologia *Veredas: panorama do conto contemporâneo brasileiro* (Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2013).

[28] Integrou a antologia *50 versões de amor e prazer*, que organizei em 2012 para a Geração Editorial (SP).

[29] Texto que produzi para a quarta capa do livro *Outros ensaios de circunstâncias*, publicado em 2010 pela editora da UFPE.